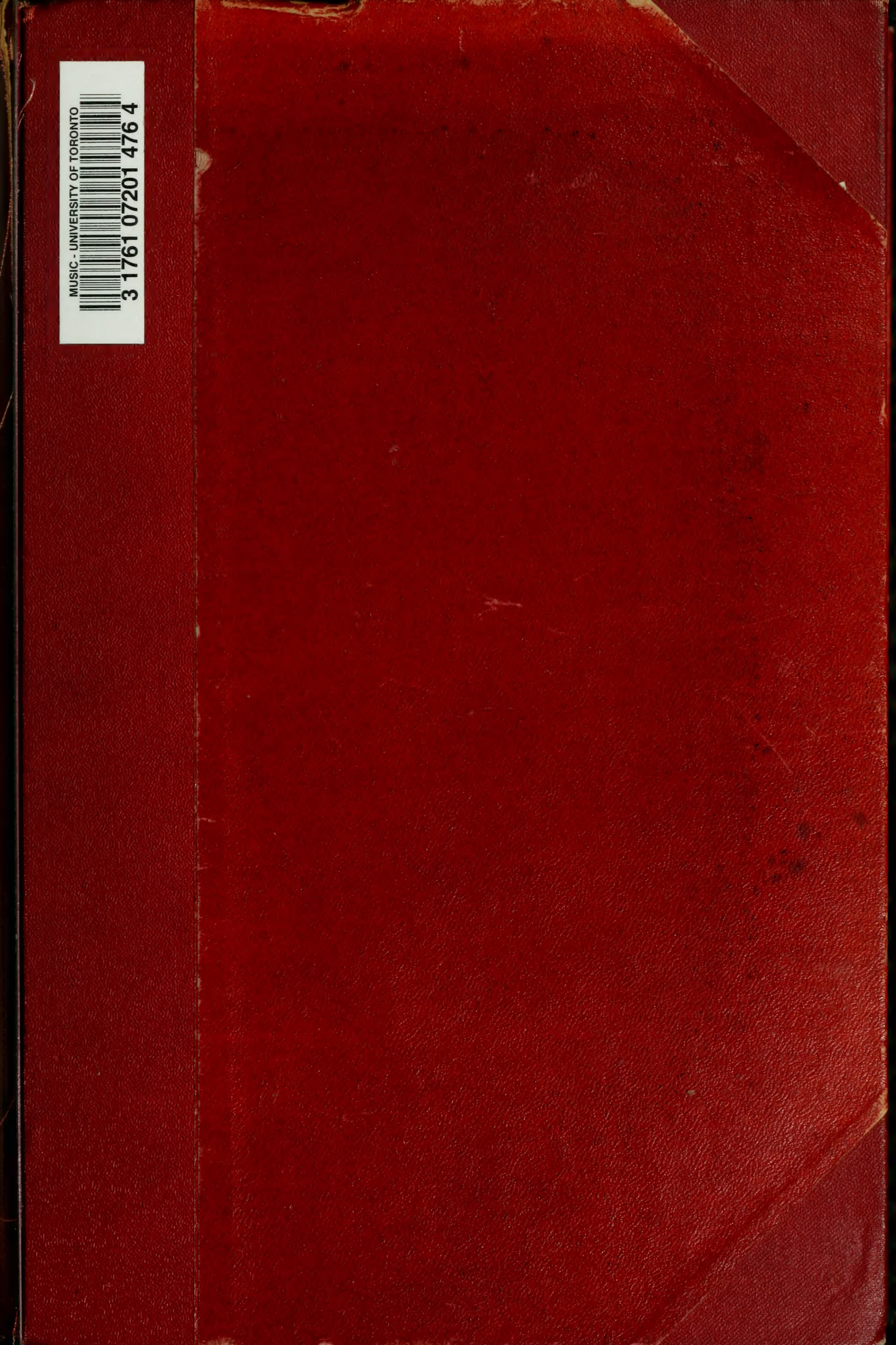
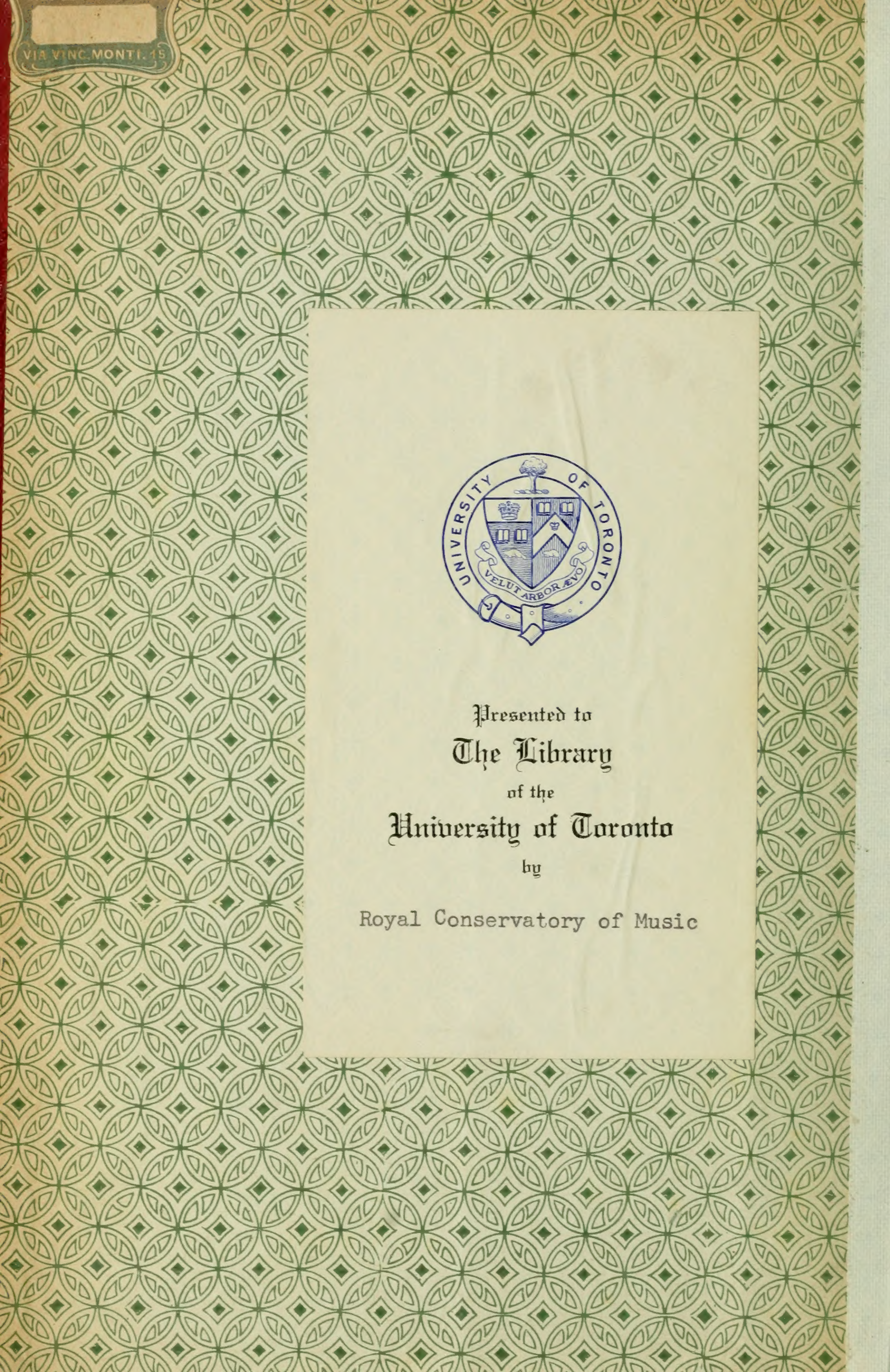
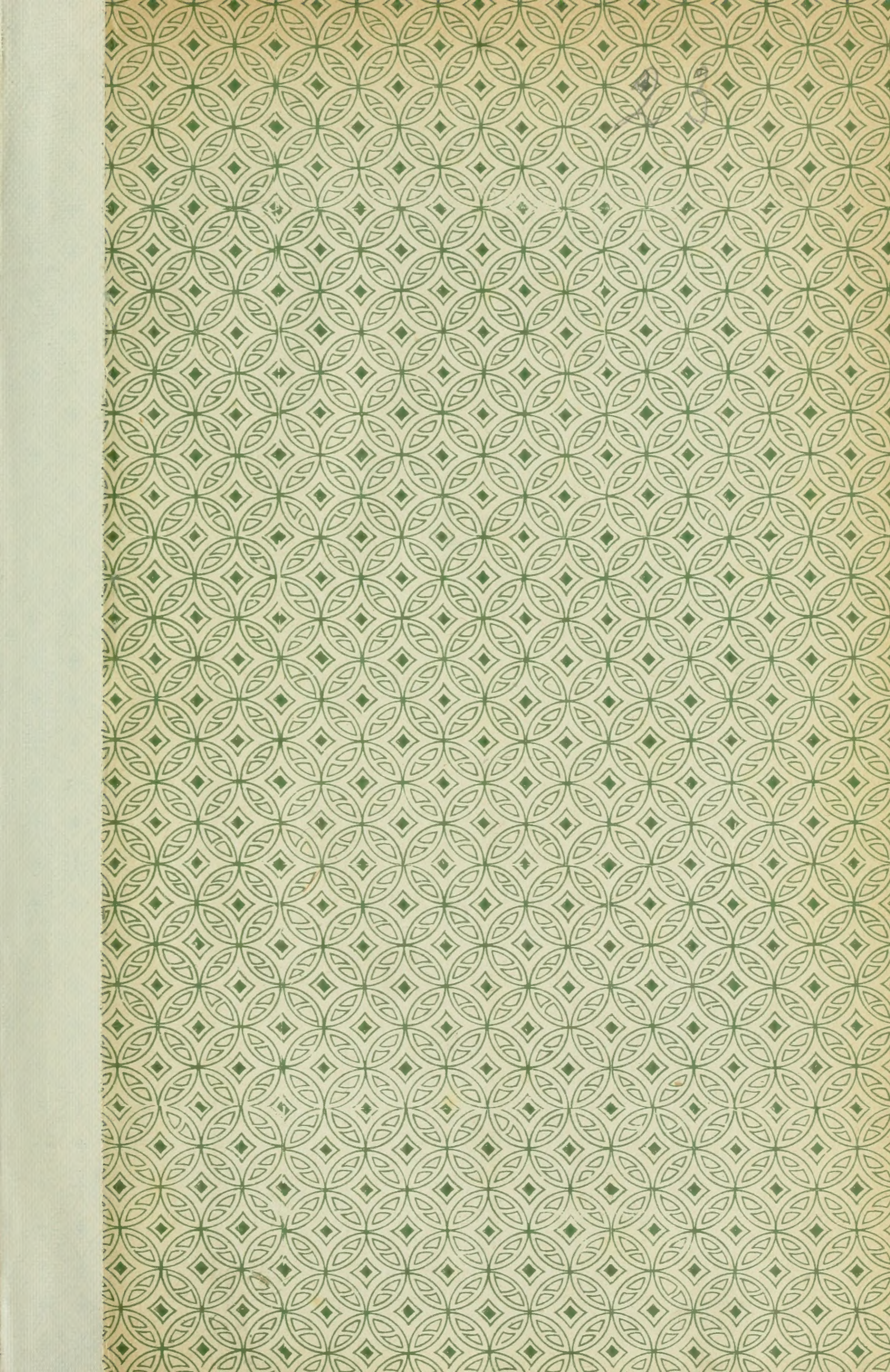

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 476 4


VIA VINC. MONTI. 15
UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO



HISTOIRE

DE LA

LANGUE MUSICALE

RENAISSANCE — ÉPOQUE MODERNE
ÉPOQUE CONTEMPORAINE

* *

A LA MÊME LIBRAIRIE

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage de l'Administration des Beaux-Arts

DIRECTEUR : M. ÉLIE POIRÉE

Conservateur Adjoint à la Bibliothèque Sainte-Geneviève

Chaque volume in-8 illustré de 12 planches hors-texte :
Br. 2 fr. 50. Rel. 3 fr. 50

Parus :

Auber, par Ch. MALHERBE.
Beethoven, par Vincent d'INDY.
Berlioz, par Arthur COQUARD.
Bizet, par H. GAUTHIER-VILLARS.
Boieldieu, par Lucien AUGÉ DE LASSUS.
Chopin, par Elie POIRÉE.
Félicien David, par René BRANCOUR.
Glinka, par M.-D. CALVOCORESSI.
Gluck, par Jean d'UDINE.
Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.
Grétry, par Henri DE CURZON.
Hérold, par Arthur POUGIN.
La Musique des troubadours, par Jean BECK.
La Musique chinoise, par Louis LALOY.
Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.
Lully, par Henry PRUNIÈRES.
Mendelssohn, par P. DE STŒCKLIN.
Meyerbeer, par Henri DE CURZON.
Mozart, par Camille BELLAIGUE.
Paganini, par J.-G. PROD'HOMME.
Rameau, par Lionel DE LA LAURENCIE.
Reyer, par Adolphe JULLIEN.
Rossini, par Lionel DAURIAC.
Schubert, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.
Schuman, par Camille MAUCLAIR.
Weber, par Georges SERVIÈRES.

HISTOIRE

DE LA

LANGUE MUSICALE

RENAISSANCE — ÉPOQUE MODERNE
ÉPOQUE CONTEMPORAINE

PAR

MAURICE EMMANUEL

Docteur ès lettres,
Professeur au Conservatoire national de musique.

* *

2

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, (VIe)

—

1911

V

RENAISSANCE

[XVIe SIÈCLE]

I

LES INTERVALLES. LES ÉCHELLES

Les anciens modes de LA, de SOL, de FA, de MI vont être menacés de plus en plus par UT et RÉ, dans leur vétuste citadelle. Mais ils tenteront des sorties, souvent couronnées de succès. Serrés de près, ils ne livreront pas les clefs de la place sans coup férir.

Dans le cours du XVI[e] siècle, il arrive parfois qu'assiégés et assiégeants, à leur insu peut-être, fraternisent ; certaines œuvres reposent non seulement sur un compromis entre les adversaires, mais sur une formelle alliance.

Un fait s'impose dès lors, gros de résultats futurs, et qui aura pour conséquence prochaine le triomphe du mode d'UT : c'est l'importance prise par les tierces naturelles, majeure et mineure, celles qui mesurent acoustiquement les distances séparatrices des harmoniques 4 et 5, 5 et 6, (6) (68).

Dans le cours du Moyen Age I, sous l'influence de la polyphonie balbutiée, le rôle nouveau de ces intervalles a été présenté et partiellement réalisé. Les Consonances Parfaites ont vu leur empire, autrefois souverain, se limiter par l'encerclement des tierces. Elles avaient gardé l'hégémonie, mais les tierces s'étaient glissées dans le conseil et y avaient eu part délibérante.

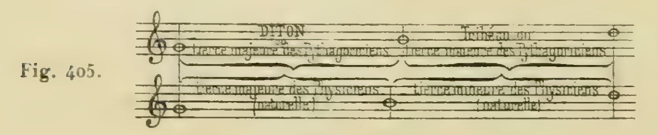
Au XVI[e] siècle, les tierces triomphent. Si elles ne dénient pas aux consonances parfaites le droit d'encadrer

toutes les autres consonances, elles ne reconnaissent leur autorité qu'à la condition de leur être une assidue compagnie. A tel point qu'elles pourront passer aux oreilles d'un auditeur insuffisamment averti, pour les facteurs principaux du discours musical. Les Accords, qui vont prendre un développement magnifique, reposent en effet sur le « jeu » des tierces. C'est à elles qu'est due leur suavité ; c'est d'elles qu'ils tirent, chacun, leur physionomie propre, par l'ordre et la nature de leur étagement.

Jusqu'ici elles n'ont guère été, pratiquement, qu'une exception. La polyphonie, qui les a « senties » (361) n'en a pas abusé ! Elle semble en avoir redouté l'émission directe et souvent elles les laisse sous-entendues [xiii[e] à xv[e] siècle].

Depuis les temps lointains de Pythagore, les tierces, avant tout mélodiques [1], étaient calibrées par le ministère des quintes (75) à (77). Si l'on compare de telles tierces à celles qui spontanément se produisent dans le phénomène de la Résonance, on constate des différences appréciables. L'accord *sol-si-ré*, suivant qu'il est construit mélodiquement, c'est-à-dire par quintes successives, ou harmoniquement, c'est-à-dire par résonance du *sol*, divise sa quinte, laquelle est immuable, de deux manières différentes. On représentera grossièrement ce déplacement du *si* en « *catapycnosant* » l'accord à la manière des Anciens, c'est-à-dire en attribuant à chacun de ses intervalles une certaine longueur, abstraction faite du nombre de diésis incluses :

Fig. 405.



[1] Leurs sons constitutifs pouvaient être émis simultanément, mais d'une

De sorte que la superposition des échelles antique et moderne telle que la figure (87) la présente, n'est légitime, on l'a dit déjà, que si l'échelle d'UT est obtenue par le procédé pythagoricien du réglage par quintes [1]. Ce fut bien là d'ailleurs le mécanisme de sa primitive construction, du xe au xive siècle, environ.

Dès que l'on tenta de substituer la polyphonie à l'homophonie, les frottements des voix, les résonances, les attractions naturelles, en faisant peu à peu pressentir l'Accord Parfait, rendirent suspects les « ditons » et les « trihémitons » des Pythagoriciens, tierces trop grandes ou trop petites, que l'art homophone avait utilement employées : ses cantilènes s'en accommodaient bien. Dans le chant non harmonisé, le calibre des tierces gagne à être, non pas exagéré, mais le plus grand ou le plus petit possible ; et la méthode pythagoricienne peut légitimement prévaloir. Un maître de chœur a tout avantage, lorsqu'il fait exécuter un plain chant sans accompagnement, à faire émettre larges les tierces majeures, et serrées les tierces mineures. Le contour mélodique y gagne en netteté, à condition, cela va sans dire, qu'une oreille exercée contrôle les intervalles produits.

Dans la polyphonie, au contraire, les tierces « naturelles » sont indispensables. Elles le furent d'autant plus à l'époque de la Renaissance que le système modulant étant alors peu développé, l'utilité du *tempérament* ne se faisait pas sentir. Comment s'installèrent-elles dans la pratique ?

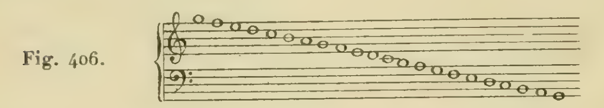
Le diagramme des sons avait au grave la même limite,

manière fortuite, dans la polyphonie rudimentaire à II parties au plus, applicable à l'Art Antique, (126) (127) (171) (181).

[1] Archytas, dès la fin du ve siècle avant notre ère, avait mensuré et pratiqué la tierce naturelle. Mais ce grand physicien ne comprit pas toute la portée de son emploi.

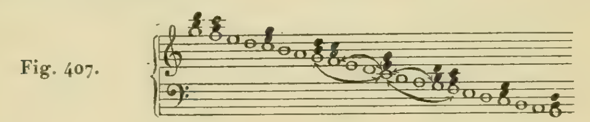
ou à peu près, que celui des Anciens ; et cela se conçoit puisque la voix humaine en restait la mesure. Mais il avait gagné une octave à l'aigu, par l'addition des voix féminines. Au xv[e] siècle, Jean Hothby, moine carmélite anglais, lui assigne trois octaves pleines qui seront ici inclinées de haut en bas, quittes à changer de pente bientôt :

Fig. 406.



Si sur cette échelle diatonique, encore réglée par quintes, on place, là où ils sont possibles[1], des accords parfaits majeurs de résonance, avec tierces naturelles

Fig. 407.



incluses, et si l'on représente par des points noirs les sons harmoniques principaux appelés par le son de base, on sait (405) que les tierces majeures y sont plus courtes que celles de la série pythagoricienne, représentée par les rondes. Ces deux régimes sont inconciliables : là où les Pythagoriciens réalisaient deux tons égaux, par exemple *ut-ré* et *ré-mi*, les harmonistes, à la suite de Zarlino [† 1590], distinguèrent des tons de grandeurs différentes : *ut-ré* est plus grand que *ré-mi*. Il y a un ton *majeur* et un *ton mineur*; et, respectivement, ils n'occuperont pas dans les deux tétracordes de la gamme d'*ut* des places équivalentes : ces deux tétracordes ne seront pas identiques (409). Mais voici enfin constitué « harmoniquement », au sens moderne, l'Accord Parfait

[1] Il va de soi que la résonance se produit sur chacun des sons de l'échelle, mais la représentation des harmoniques par les signes de cette échelle est réservée aux accords placés ici sur *sol*, *ut*, *fa*, les seuls qui n'appellent ni ♯, ni ♭.

de III sons, conseillé par la résonance. Chacune des trois triades *ut-mi-sol*, *fa-la-ut*, *sol-si-ré*, fournit une tierce majeure naturelle incluse dans la quinte, et Zarlino mentionne l'excellence de cette agrégation, d'où va sortir un art nouveau.

Il suffit en effet de jeter les yeux sur le diagramme (407) pour s'apercevoir que le son *ut* est le centre de figure de deux formules harmoniques telles que l'accord parfait construit par résonance sur ce degré se trouve situé à égale distance, — quinte ou quarte, — des deux autres triades installées sur l'échelle :



Fig. 408.

C'est ce centre harmonique, devenu mélodiquement depuis le xe siècle la fondamentale d'un nouveau mode, qui va développer, au xvie, toutes ses forces d'attraction et réaliser le phénomène musical de la Tonalité. Il faut se rendre compte de la constitution « harmonique » de ce régime accapareur.

Sa série mélodique type est issue de la résonance des trois sons *fa*, UT, *sol*, sans plus, en ce sens que ces trois sons et leurs harmoniques en fournissent tous les éléments. Mais ces éléments, mélodiquement sériés, se disposent comme il suit, et cela est une nouveauté :



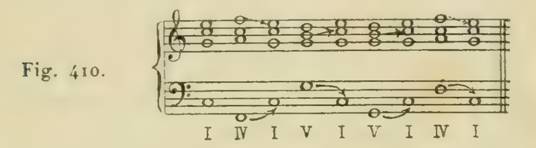
Fig. 409.

De telles différences, que le tempérament plus tard abolira, ne sont perçues, mélodiquement, que par des oreilles très fines ; elles n'en sont pas moins essentielles.

L'Accord Parfait, — l'accord par excellence, et, comme

on l'a vu, l'accord unique, — est la *triade fournie directement par la résonance, lorsqu'on limite celle-ci à la production des six premiers harmoniques.* De quelque manière que l'on fasse pivoter les accords parfaits situés sur *fa* et *sol* autour de l'accord central d'UT,

Fig. 410.



et si l'on a soin de réduire au minimum le mouvement des différentes parties, on constate que la chute de l'accore de *sol* sur l'accord d'UT entraîne l'ascension de *si* à l'UT; d'autre part, la chute de l'accord de *fa* sur le même accord détermine la descente du *fa* au *mi*[1]. Il y a là deux formules de « cadences » [*cadere* = tomber] ; la première est dite « parfaite » parce qu'elle spécifie, au moyen du demi-ton ascendant, le centre d'attraction harmonique, — la seconde « plagale », c'est-à-dire secondaire, parce qu'elle n'offre pas la même précision.

En juxtaposant les deux cadences, on réalise pratiquement la formule de prélude à la fois la plus courte et la plus explicite. Par l'installation d'un accord parfait sur les degrés I, IV, I, V, I, on fait entendre au chanteur, à qui l'on « donne le ton », tous les éléments mélodiques de ce ton ; puisqu'ils sont tous contenus dans les trois accords énoncés. En même temps, les relations des deux triades latérales par rapport à la triade centrale se trouvent précisées. Il ne faut pas se lasser de répéter que le dispositif des parties supérieures au-dessus de la basse est indifférent. Chacune des portées en clef de *sol* ci-dessous a pour basse la portée en clef de *fa*. L'harmonisation est

[1] Cf. la Quinte et la Quarte, p. 33 à 37 : les phénomènes dissonants empiriques corroborent les cadences *conseillées* par la résonance.

partout la même : le schème essentiel, en points noirs représentant les harmoniques, suffit à le démontrer :

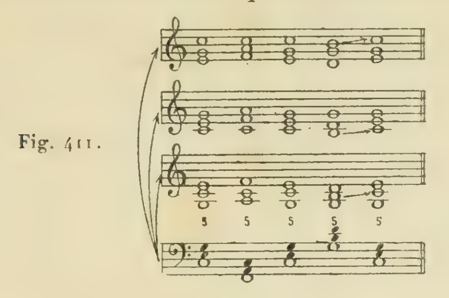


Fig. 411.

Les degrés I, IV, V de l'échelle sont les facteurs de la Tonalité, tel qu'elle va être définie.

La Tonalité. — Le premier degré de la gamme d'UT en effet, — ou le premier degré de toute gamme semblable, transposée, — présente ce double caractère d'être le centre des trois triades de résonance échelonnées par quintes [*fa*, *ut*, *sol*] (408), et d'avoir pour voisine inférieure, à un demi-ton de distance, la tierce majeure de la quinte génératrice aiguë[1]. Dans la série diatonique (407), l'UT est le seul son qui remplisse cette double condition.

Il est le centre d'un ensemble de faits que l'on peut qualifier « acoustiques » sous la réserve suivante : la résonance n'a été que partiellement perçue et interprétée, et seulement dans cette région grave des harmoniques, ou règne l'Accord Parfait Majeur (6) (7).

La fondamentale du mode pourra dorénavant s'appeler la « tonique », et ce mot implique une qualité nouvelle. Il évoque le voisinage de cette « sensible » qui tend à monter vers elle ; et aussi l'usage de la tierce majeure

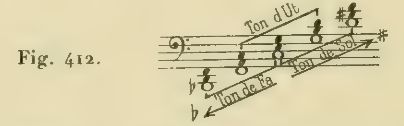
[1] L'accord parfait ayant pour base le cinquième degré va prendre un rôle considérable dans le mécanisme harmonique. Le fait qu'il contient la sensible, cet agent essentiel de la cadence, donnera à ce cinquième degré [Dominante] une importance exceptionnelle. Et l'on peut dire que la dominante est investie de ses prérogatives par la « Constitution tonale ».

aux trois triades. La Tonalité est un régime absolu : celui de la modalité majeure, créée par un ensemble de faits connexes. Autant dire qu'elle abolit toutes les manières d'être de l'échelle qui s'éloignent de sa formule ; elle anéantit les vieux modes ; ou plutôt elle leur substitue un mode unique, dont UT MAJEUR est le miroir.

Il est nécessaire de se mettre en garde contre l'erreur souvent commise : on dit, absurdement, « la tonalité d'*ut*, de *sol* », etc. ; au lieu de : « ton d'*ut*, de *sol* », etc. Or la Tonalité est un ensemble de faits musicaux constants, qui conservent entre eux des relations immuables : les tons sont des organismes mobiles, essentiellement, ou, si l'on veut, les couleurs diverses de la Tonalité.

Les tons s'échelonnent par quintes et, pour s'évader de la gamme d'*ut*, il suffit de prolonger les triades vers le grave ou vers l'aigu. Exemple : A l'une des formules de la figure (408), — elles sont toutes équivalentes, — ajoutons une triade au grave, une triade à l'aigu :

Fig. 412.



Voici créés, par cette adjonction, deux groupes de trois triades chacun, en tout semblables au groupe primitif. Cela fait naître au grave le premier ton à ♭, à l'aigu le premier ton à ♯ ; et l'on dit, pratiquement, que les tons à ♭ s'échelonnent par quintes descendantes, et les tons à ♯ par quintes ascendantes. Le schème (412) rappelle que chaque ton a deux « voisins » avec lesquels il possède en commun deux triades et dont il ne diffère que par un seul degré. Aussi la figure ci-dessous :

Fig. 413.

exprime-t-elle en même temps que les relations de la

sous-dominante et de la dominante avec la tonique, dans le ton d'*ut*, les relations de la tonique UT avec la tonique *sol* et la tonique *fa*. En résumé, et par ces considérations, la Tonalité se définira : un ensemble harmonique formé de trois accords parfaits majeurs, échelonnés par quintes, et qui sont : 1° explicitement les facteurs de la gamme type construite sur le son central de la formule ; 2° en abrégé, et si l'on considère *fa*, UT, *sol* comme trois toniques distinctes, les facteurs de la parenté qui unit les deux tons voisins au ton central.

Ces trois sons *fa*-UT-*sol* — degrés IV, I, V de la gamme type, — ont été appelés « notes tonales ». Étiquette ambiguë. Tantôt elle spécifie la genèse de la Tonalité, qui est un fait général et abstrait, en ce sens qu'elle régit toutes les échelles pareilles à l'échelle type, à quelque hauteur qu'elles soient situées. Tantôt elle rappelle simplement le mécanisme d'un ton pris à part, et n'est plus dans ce cas qu'une cote d'étiage.

En vérité les « notes tonales » sont les facteurs harmoniques du mode d'UT MAJEUR. Elles créent le mode unique dont l'art moderne s'est contenté. Elles sont les assises de ce mode arriviste qui finira, au XVIIe siècle, par expulser tous les autres. De sorte que si, par une complaisance à laquelle le pseudo Mineur Moderne n'a pas droit, on n'avait pas cru devoir en faire un mode distinct, il faudrait sans hésiter — puisqu'il n'y aurait plus que le mode majeur, — dire que les degrés I-IV-V de cette échelle moderne, construite harmoniquement, sont ses « notes modales ».

Elles correspondent au corps de l'Harmonie antique (76). Dans le mode de MI, comme dans celui d'UT, les degrés I-IV-V sont essentiels, édificateurs de tout l'organisme. Là ils ne portent que des « symphonies » enchaînées mélodiquement ; ici ils servent de base à trois Accords.

à trois triades, harmoniques au sens moderne, où des « diaphonies » s'insèrent. Dans l'un et l'autre cas ils engendrent le *Mode*.

Le mot Tonalité, — est-il besoin d'insister davantage? — signifie proprement « mode d'UT », et encore « majeur moderne », et, si l'on veut, monarchie absolue. Il caractérise un régime, celui de l'Art Classique. Les phénomènes qui ont suscité ce régime ont eu au XVI[e] siècle leur effervescence. Bien qu'il faille aller jusqu'à Jean Sébastien pour trouver façonnée, dans toute sa rigueur, la « constitution tonale », il est impossible, en écoutant les œuvres chorales du siècle qui précède, de ne pas dégager déjà les attractions mutuelles des facteurs I-IV-V. Malgré les survivances modales, qui donnent aux ouvrages de la Renaissance richesse et variété, l'avènement d'UT MAJEUR s'y fait pressentir, à chaque page. Il a donc fallu s'étendre dès maintenant sur les exigences de cet ambitieux potentat. Elles seront maîtresses de la Fugue ; organisatrices de la Sonate et de la Symphonie classiques ; et capables jusqu'à nos jours de régenter, sans en avoir l'air, les plus audacieuses compositions de nos Contemporains.

La Tonalité, triomphe des tierces majeures naturelles, eut dans le mode de RÉ, patron du mineur moderne, un habile associé. Pour se faire pardonner une coexistence que le mode d'UT lui contestait, il s'assortit harmoniquement aux couleurs d'UT, comme, mélodiquement, il avait fait déjà. Il imita la cadence parfaite, avec sensible, et parut y adhérer, mais avec des restrictions mentales qui lui permettaient, à l'occasion, de s'en passer. Il se fit le client d'UT, se teinta de majeur, se contenta d'être un mineur hybride.

Le vrai mineur mélodique avait été celui des Grecs[1].

[1] Des harmonistes-physiciens, tels que von Œttingen et Hugo Riemann, sont même parvenus à légitimer harmoniquement, au sens moderne du mot,

Et il était *d'autant plus* mineur que le réglage pythagoricien par les Symphonies donnait à la tierce incluse dans la quinte modale un calibre plus petit que celui de la tierce mineure naturelle : c'était le trihémiton (108) (111).

Le fait que le mode de RÉ, créé par inadvertance et pour ainsi dire par erreur[1], s'est assorti au mode d'UT en lui empruntant sa sensible, lui fait tourner le dos au mineur pur dont il abandonne la « direction ». Comme le mode d'UT, et sous son influence, le mode de RÉ se porte vers l'aigu.

En adoptant la sensible et en conservant du moins dans sa formule ascendante, deux triades majeures (*)

Fig. 416.

sur trois, ce mode de RÉ, timide, vacillant, n'est pas même un mineur teinté de majeur ; c'est plutôt un majeur teinté de mineur. Ce n'est pas, morphologiquement, une espèce ; c'est une variété.

Cependant la distinction pratique du Majeur et du

cette construction des Anciens, mais en faisant subir aux tierces la correction que la résonance impose. Ils ont démontré, par des expériences plausibles, que le MI est centre de trois triades harmoniques analogues à celles du Majeur, et inversées. La Résonance Inférieure, disent-ils, procure les triades — où le son fondamental est *à l'aigu* — et l'échelle :

Fig. 414. = MI

comme la Résonance Supérieure a engendré les triades et l'échelle :

Fig. 415. = UT

Observer que le mode de MI ainsi obtenu relève de la gamme des physiciens et non de celle des Pythagoriciens. Les intervalles *fa-la*, *sol-si*, *ut-mi* n'y sont plus des *ditons*, mais des tierces majeures naturelles.

[1] Bien qu'il corresponde, — et cela établit sa légitimité, — à une période où les mélodies sont indécises sur la pente qu'elles vont adopter, descendante ou ascendante. Sous sa forme autonome [avec *si* naturel] il a, dans chaque tétracorde, le demi-ton est au milieu, ce qui entraîne l'absence d'inclinaison pour l'échelle, comme on l'a vu, p. 188. Cf. aussi chap. VIII.

Mineur en tant que modes, même si on la réduit, comme on l'a fait pour les échelles antiques, à la différenciation des tierces incluses dans la quinte fondamentale (122) (122 *bis*), autorise à maintenir cette dualité, qui correspond à une perception auditive suffisamment claire.

Le Mineur Moderne. — La formule du mineur ascendant une fois établie (350), on n'osa guère l'étendre à l'échelle descendante. Autrement dit on ne poussa pas l'analogie du mode de RÉ avec le mode d'UT

Fig. 417.

jusqu'à écrire symétriquement :

Fig. 418.

Du moins ne le fit-on qu'à la cantonade, par exceptions (436). Et ici apparaissent les plus singulières incertitudes.

Tantôt, en descendant la gamme mineure de RÉ, on éluda le 7e degré, afin de n'être pas dans la nécessité d'opter entre *ut* ♯ et *ut* ♮, et l'on eut une échelle descendante défective :

Fig. 419.

tantôt on se servit dans les formules mélodiques inclinées vers le grave, de l'échelle de RÉ autonome, dont tous les degrés sont « naturels » (218) (220) :

Fig. 420.

Tantôt, — et c'est à partir du XVIe siècle une tendance générale, — on abaissa d'un demi-ton chromatique le VIe degré de l'échelle descendante pour aboutir au mineur

dimorphe que J.-S. Bach consacrera :

Fig. 421.

Au XVIe siècle, l'armure de la clef correspond à la formule ascendante seule : en *ré mineur* il n'y a aucun ♭ à la clef; en *sol mineur* il y en a un seul; etc. En un mot, l'armure montre que la caractéristique du Mineur doit être cherchée dans le tétracorde inférieur seulement.

Il n'est pas rare de trouver ce Mineur compliqué de chromatisme, de sorte qu'on obtienne une échelle surcomplète :

Fig. 422.

Et cela permet de marquer la différence essentielle entre le chromatisme moderne, — qui intercale des demi-tons entre les degrés séparés par un ton, — et le chromatisme antique, où le nombre des échelons tétracordaux reste invariable (95) (105) (111).

Enfin il ne serait pas impossible de relever, dès le XVIe siècle, des traces d'une échelle mineure plus spécialement affectée, en Occident, aux compositions instrumentales, et qui jouit actuellement d'une assez grande faveur. Beethoven l'a employée quelquefois [Ex. *Quatuor* op. 131] :

Fig. 423.

où la seconde augmentée, réputée non vocale par les maîtres du contrepoint vocal, est d'une exécution aisée sur les instruments. Il a été montré, dans l'art grec, une formule analogue (95) :

Fig. 424.

à cela près que le degré inférieur y a le caractère d'une

dominante plus que celui d'une tonique. L'Orient, qui sans doute avait importé cette variété tétracordale en Grèce, l'a pieusement conservée et peut-être nous l'a rendue.

A tout prendre, il y a une demi-douzaine d'échelles mineures : le Mineur, en renonçant à son autonomie, s'est créé des perplexités. Il s'est enrôlé dans la Tonalité, mais il a payé cher l'honneur de la servir, puisque, en dehors de la formule (423) dont l'usage est exclu de toute l'ancienne Chorale, il est obligé, comme les Mages, de revenir sur ses pas par un autre chemin.

La cadence parfaite (411) est donc inapplicable à son échelle descendante, lorsque celle-ci exclut la sensible; et elle devient dans ce cas essentiellement *plagale :*

Fig. 425.

Il en résulte que les « notes modales » de nos Solfèges ont leur efficace dans la gamme mineure descendante seulement.

Les Modes survivants. — A côté d'UT et de RÉ, humble serviteur d'UT, les modes de LA, SOL, FA, MI, qui se refusent à lâcher pied, vont encore faire figure.

La théorie modale, telle qu'elle est exposée par Glarean, par Zarlino et d'autres, tient même un tel compte des antiques échelles qu'on pourrait croire à égalité de traitement entre les anciennes et les nouvelles ; illusion toutefois, de la part de ces illustres discoureurs. Ils parlent de l'homme malade sans se douter que sa déposition est proche.

La survie des vieux modes sera prouvée par quelques exemples, empruntés au recueil des *Maîtres Musiciens de la Renaissance française*, constitué par Henri Expert. Il

faut y tenir compte des « accidents dits de tradition, non marqués dans les textes mais exécutés par les chanteurs[1] ». Ces accidents relèvent de règles mélodiques dont quelques-unes, relatives à la bémolisation de certains sons, remontent loin dans le Moyen Age. Exemple de bémolisation non spécifiée par la notation :

Fig. 426. Re-veil-lez vous, cueurs en-dor — mis

Chant des Oyseaux
Clément Janequin.
[*Maîtres*, 7e livraison.]

Le *mi* doit être bémolisé afin que soit évité le triton mélodique. Ne pas croire toutefois que ce « diable en musique » fût partout redouté. C'est affaire à l'éditeur de soupeser les raisons de son choix : elles sont complexes.

Les règles de tradition relatives aux dièses dans les formules conclusives [cadences, demi-cadences] prêtent non moins que la précédente à des fluctuations dangereuses. Dès le xve siècle, il convient, dans des cas nombreux, difficiles, d'écrire [avec dièses et bécarres] :

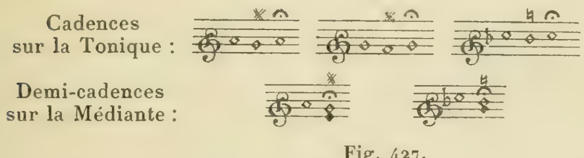


Fig. 427.

par suite de l'intrusion de la sensible dans les modes qui ne la comportaient pas. Les exceptions tiennent à la résistance que ceux-ci opposaient aux formules nouvelles.

A preuve un exemple cité par Expert et emprunté aux mesures 4 à 7 du *Chant des Oyseaux* de Janequin :

Fig. 428. Le dieu d'a-mours vous son — ne

[1] *Maîtres musiciens*, avertissement des 8e et 9e livraisons.

Le *fa* de la cadence est de toute nécessité naturel, car une autre partie vocale, le ténor, vient, pendant sa durée et par saut de tierce, le rejoindre pour descendre ensuite. Or Expert a observé que dans les éditions postérieures à 1550, la note du ténor, qui contrevient au ♮ de la cadence, est supprimée, afin de permettre à la sensible dorénavant installée, de se produire. Cette remarquable observation permet de saisir sur le vif l'adaptation des modes au régime moderne, à la fin du XVIe siècle. Il n'en est que plus nécessaire d'exclure, aussi longtemps qu'on le doit et que les textes l'exigent, cette « sensibilité » du degré VII.

A preuve encore une *Pavane* de Cl. Gervaise, publiée en 1550 [23e livraison des *Maîtres Musiciens*] où l'on trouve, à cette date avancée, un mode de SOL intact : échelle modale sans *fa* ♯. Expert a donné intentionnellement, en tête du volume, le fac-simile de cette pièce, afin d'offrir, en même temps que sa mise en partition, le contrôle de l'original. On peut lire aux mesures 7 et 8, 23 et 24, — ces deux-ci étant les mesures finales, réduites à quatre parties, pour plus de clarté :



Fig. 429.

Le *fa* ♯ est impossible en B[1]. La partie 2/ en fait foi. De même en A ; car à cette époque le VIIe degré, lorsqu'il devient *sensible*, ne peut descendre par degrés disjoints.

Cette survivance du mode de SOL en 1550 doit rendre circonspect l'éditeur de telles œuvres.

Mode de LA[2]. — Entendre par là une échelle où le *sol*,

[1] Dans l'exemple B la partie 1/ a été transposée d'une octave au grave.

[2] Eolisti = Hypodoristi (122).

aussi bien en montant qu'en descendant, est naturel, et dans laquelle le Mineur Moderne ne s'annonce pas. Les exemples purs sont rares. Celui-ci est net, en ce qui regarde la partie mélodique principale :



Fig. 430.

On peut s'assurer en recourant au texte [*Maîtres Musiciens*, 6ᵉ livraison, p. 119, *Psaumes* de Goudimel, nº CXLV] que partout où le *sol* est exprimé dans ce « *superius* » [voy. p. 363] l'harmonisation des autres voix exclut le ♯.

Mode de SOL [1]. — Autre *Psaume* de Goudimel, même livraison, p. 44. Même observation : le *fa* est naturel.

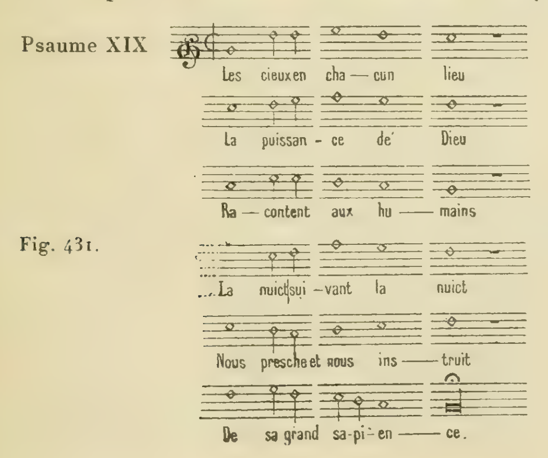


Fig. 431.

[1] Iasti = Hypophrygisti (122 *bis*).

Toutefois, à d'autres places, et aux autres voix, l'harmonisation appelle le ♯ de tradition. Il y a ici un compromis entre l'ancien mode resté intact au *superius*, et le Majeur moderne qui se glisse dans la polyphonie sous-jacente : combinaison féconde dont les artistes de la Renaissance useront magistralement.

Mode de FA [1]. — C'est surtout par l'ensemble polyphonique que les duretés voulues du triton s'affirment à l'oreille. Mais la partie de ténor extraite d'une chanson de Clément Janequin [*Maîtres Musiciens*, 7e livraison, p. 120] et transposée, afin que l'échelle-type soit conservée, va fournir un exemple remarquable de la vénérable modalité lydienne :



Fig. 432.

Par la suite, le *si* ♭ apparaît, deux fois fourni par le texte original et une fois [mesure 8, p. 122] rétabli par Expert. Mais les vingt mesures présentées ci-dessus sont caractéristiques, et le contexte implique qu'à aucune place le *si* ♭ n'est possible ou préférable. De là les duretés du triton, signalées par le filet qui les surmonte. Elles ont leur attrait ; elles donnent à cette gamme de *fa* sans *si* ♭ sa physionomie propre.

Mode de MI. — Son emploi, dès longtemps, se fait de

[1] Hypolydisti (122 *bis*).

plus en plus rare. On ne rencontre guère ce mode[1] qu'à l'état de fragments mélodiques, et il n'est pas aisé de les découvrir dans la polyphonie du chœur. En voici des traces, évidentes dès qu'on isole les parties qui les enserrent ; l'harmonisation de l'ensemble est quelque peu déconcertante :

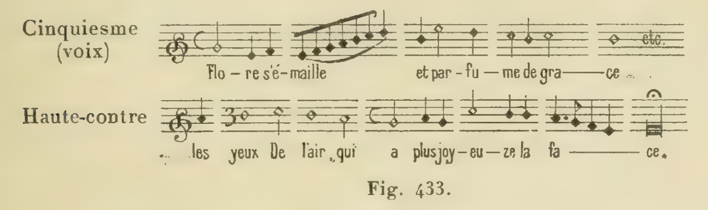


Fig. 433.

L'exemple est tiré du *Printemps* de Claude le Jeune, XXXIII, 2e partie [*Maîtres Musiciens*, 14e livraison p. 53 et 58] ; premier et dernier vers de la pièce, l'un commençant sur l'accord de *mi*, dont le *sol* est la tierce mineure, l'autre finissant sur le même accord rendu majeur, avec *sol* ♯, suivant une coutume déjà établie. Bien que l'harmonisation donne à penser souvent qu'on est en *la mineur* avec sensible, les deux lignes citées, auxquelles on pourrait joindre plusieurs autres, signalent la quinte modale et des demi-tons de base en chaque tétracorde, dans une échelle qui n'est autre que l'antique Doristi :

Fig. 434.

Mode de RÉ. — L'échelle modale de RÉ autonome est une échelle double, sans pente, donc « étale » (679) : elle monte et descend par les mêmes degrés, tous naturels, et ne doit pas être confondue avec le RÉ pseudo-mineur, vassal d'UT et prototype du Mineur moderne (350).

Exemple emprunté à Costeley, l'organiste de Charles IX

[1] Doristi (122).

et tiré de *Musique*, 1570 [*Anthologie Chorale* d'Expert, n° 169] :

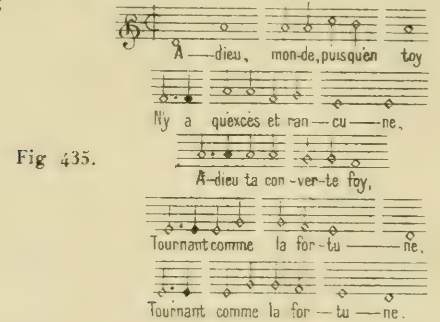


Fig 435.

A observer : 1° l'indépendance rythmique de chaque vers dont le décompte, en mesures, est des plus singuliers ; les irrégularités d'où résulte une symétrie subtile et charmante ; 2° le dédain des musiciens pour les accents verbaux : ceux-ci tombent indifféremment à toutes les places de la mesure, telle que nous l'entendons.

Si l'on compare ces compartiments à ceux de la Versification Rythmique, [p. 239], on s'aperçoit sans peine que l'accent dynamique a singulièrement perdu de sa puissance. L'avantage du non-emploi de la barre est que du moins le « temps fort » des solfèges ne se trouve pas appelé par elle, et que les accents toniques n'entrent pas en conflit avec ce soi-disant signal de la sainte percussion. Se souvenir aussi que dans les manuscrits et les imprimés musicaux de la Renaissance les valeurs se juxtaposent sans que rien n'avertisse l'œil des limites de la mesure. On était alors capable d'interpréter les rythmes sans le secours de la barre. Son usage a substitué une exécution mécanique à une interprétation intelligente.

Mélange des Modes. — Les modes, en se prêtant à l'harmonisation, subissent de plus en plus, au fur et à mesure que les temps avancent, l'influence de la Tonalité. Là même où ils restent purs dans une ou deux par-

ties mélodiques de l'ensemble vocal, ils sont mis au contact, par le mécanisme des accords, avec le Majeur ou le Mineur modernes. Exempts de sensibles, ils tolèrent qu'à côté d'eux, et sous la ligne de leur Diatonique, les voix concertantes haussent d'un demi-ton le VIIe degré. De là une coloration harmonique à éclats variés et rapides : on entend à la fois un vieux mode, imprécis, et des formules nettes tirées du répertoire nouveau. Voici la polyphonie du dernier exemple :

Fig. 436[1].



Le ténor chante sur l'échelle (418) ; le contralto adopte, lui aussi, la sensible. Le soprano regimbe. La basse louvoie. Le tout forme un ensemble de haute saveur. Du Majeur et du Mineur nouveaux, entrelacés, les Maîtres du XVIe siècle jouent avec grâce. Ils trouvent moyen, par le mécanisme des seuls tons voisins, de parcourir, en peu de pas, une vaste région harmonique où les accords parfaits majeurs et mineurs, enchaînés par cadences ou demi-cadences, se juxtaposent le plus agréablement du monde. Exemple tiré des trois derniers vers d'une délicieuse chanson de Costeley [texte de Ronsard : *Mignonne allons voir si la Roze*...] (437).

La pièce, en *sol mineur*, abstraction faite de la conclusion en majeur, a pour armure un bémol unique. L'échelle est donc figurée sous sa forme ascendante ; le VIe degré est ♮ ; quant à la sensible, elle constitue un accident, qui ne figure pas à la clef. De même le ton du *ré mineur* adopte l'armure du ton majeur d'*ut* pour spécifier que le *si* est normalement naturel. Au XVIe siècle, la règle sui-

[1] V. les clefs au tableau (443).

vante paraît être générale : *le ton mineur a pour armure celle du ton majeur situé une seconde majeure plus bas.*



Fig. 437.

Mais, par une exception remarquable, le ton de *la mineur* ne suit point cette prescription : il s'écrit comme aujourd'hui avec l'armure d'*ut ;* armure par prétérition, puisqu'elle ne comporte ni dièse ni bémol. *La mineur* devrait, par analogie avec *ré mineur* et *sol mineur*, avoir un fa ♯ à la clef. Il y a là sans doute une survivance de l'antique mode de LA, auquel s'associe volontiers le mode de MI. Seulement les musiciens du XVIe siècle se rendent mal compte des phénomènes sonores dont les échelles de leur temps sont le siège ; ils ne songent pas à systématiser la graphie des divers tons, parce qu'ils continuent plus ou moins, par la force des choses, à confondre Modes et Tons, — ce qui est, comme on l'a vu, une erreur très ancienne.

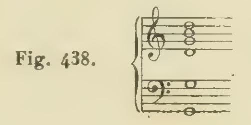
II

LA POLYPHONIE

Aucun type de polyphonie n'ayant été présenté dans cet ouvrage après ceux du XIIIe siècle, on va brusquement passer des balbutiements de l'ensemble vocal à la science achevée du chœur. Au XVIe siècle le contrepoint atteint son apogée. Perfection dans la conduite mélodique des parties qui « chantent », en souveraine liberté, leurs souples cantilènes ; perfection dans leur manière de s'agréger, sans lourdeur, en laissant de l'air circuler dans l'ensemble; perfection dans l'arrangement harmonique des diverses voix, qui s'étagent suivant la formule générale de la Résonance, et conservent entre elles les distances moyennes que ce phénomène suggère.

L'accord qui sonne le mieux est celui qui se dispose selon la formule :

Fig. 438.



celle-là même dont on a pu tirer déjà tant d'enseignements. Lorsque les voix humaines, le plus souvent réduites à quatre, sont seules en jeu, le schème essentiel de leur bonne sonorité, dans la région moyenne, se

resserre comme il suit :

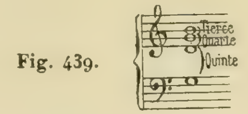


Fig. 439.

Il y a toujours avantage à imiter la résonance : l'accord fourni par la superposition des parties mélodiques sera pour l'oreille d'un effet d'autant plus stable que ses intervalles constitutifs auront, du grave à l'aigu, des longueurs décroissantes. On devra donc, en principe, et en moyenne, se rapprocher le plus souvent qu'il sera possible d'échelonnements tels que le précédent ou ceux qui suivent :

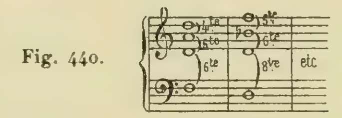


Fig. 440.

en ayant soin d'observer que si, harmoniquement, ces formules successives ont la même plénitude, elles perdent en sûreté ce qu'elles gagnent en largeur : il faut écrire « serré » pour obtenir du « son » et de la justesse.

Cela, les artistes de la Renaissance l'ont su et pratiqué ; et il faut admirer d'autant plus leur entente de l'équilibre que l'harmonie, dans leur estime, n'existe pas en soi. Elle n'est qu'une résultante et le produit adventice de l'association des voix ou des instruments. Chacun de ceux-ci ou de celles-là — chacune des « parties » — conserve son indépendance et toute son autonomie : elle « chante » pour son compte, assujettie seulement à une discipline de bon voisinage, qui interdit certains frottements et contacts avec les autres lignes mélodiques, proscrit le parallélisme persistant des parties entre elles et oblige chacune à se différencier, autant que faire se peut, de ses compagnes. On pourrait représenter un quatuor

vocal ou instrumental par le schème ci-dessous qui, grossièrement, exprime ces convenances :



Fig. 441.

Les lignes verticales, en pointillé, permettent à l'œil d'évaluer par à peu près les distances qui séparent les différentes parties, à certains moments pris comme repères. C'est en A, en B, en D et en K que « cela sonnera » le mieux. Les moments E, G sont indifférents ; le moment H est pauvre [unisson entre deux parties] ; les moments C, F, I, K sont critiques : l'ordre des voix y est momentanément interverti ; elles « croisent » entre elles. Effet excellent au point de vue mélodique, dangereux dans le domaine de l'harmonie, et dont les musiciens de la Renaissance ont compris l'instabilité. Ils en usent avec une habileté souveraine ; ils lui donnent tout juste la durée voulue pour qu'il ait du piquant, mais ils se gardent de prolonger assez le croisement pour qu'il compromette l'équilibre de l'édifice.

Michel de Menehou [édition Expert, p. 31] écrit excellemment : « Et ne faut eslongner ses parties d'avantage, car la Musique en seroit trouvée fort nue, et estrange : mais faut asseoir ses accords plus près, pour la rendre douce et plus remplie. » Menehou connaît l'Accord Parfait.

Ainsi ces musiciens obéissent à la Résonance et font de l'harmonie sans le savoir. La construction des échelles au moyen des accords de III sons rend cette harmonie *tonale*; ce qui veut dire qu'elle pivote autour d'une

tonique et que son formulaire est fourni par les seules ressources des tons voisins.

Par instants la survivance modale contrevient à ces exigences de la Tonalité. Le lecteur, à l'audition de certains chœurs de la Renaissance, fera cette constatation que les cadences attendues, les modulations aux tons voisins — à la dominante et à la sous-dominante — sont souvent éludées ou masquées habilement. Dans d'autres œuvres, au contraire, il percevra nettement la modulation à la dominante, qui est la principale, et la modulation à la sous-dominante ; celle-ci étant d'ordinaire plus fugitive que celle-là et rappelant encore le mécanisme des Conjointes antiques.

Les théoriciens recommandent et les musiciens adoptent souvent, au début d'une pièce et à la cadence finale, l'usage des accords sans tierce incluse, comme s'ils voulaient marquer que les consonances parfaites, les antiques Symphonies, sont les aboutissements nécessaires de toutes les combinaisons sonores, et que mieux vaut ne point diminuer leur prestige par le contact des Diaphonies dans les formules initiales et conclusives. — Mais lorsque la pièce est en Mineur, ou en un mode ancien dont la fondamentale porte un accord mineur, celui-ci, pour finir, exhibe presque toujours la tierce majeure, — dite « picarde », du nom de ses propagateurs, — comme si l'on voulait proclamer que le Majeur est le couronnement de tous les autres modes ; sorte d'hommage, qui n'est pas exempt de bassesse.

III

LA NOTATION

La Portée et les voix. — Le XVI[e] siècle vit l'excellence du chant choral. L'art d'associer les voix en nombre variable ne fut jamais poussé plus loin. La notation s'adapta à ces besoins et le système de la portée, créé de longue date, prit une extension et une fixité nécessitées par le développement de la polyphonie.

Pour caser sur la portée les sons de toutes les voix, le nombre des lignes qui la composent atteignent, au XVI[e] siècle, le nombre de treize :



Fig. 442.

L'usage des lignes supplémentaires est réputé condamnable ; on veut que toutes les notes s'appuient sur la portée. Chaque voix ayant en moyenne une étendue d'une octave plus une quarte, on dut extraire de la portée générale autant de portées partielles de cinq lignes qu'il y a d'espèces de voix : la figure (443) montre que leur nombre est de neuf ou dix.

La clef est donc la fixation d'un son de hauteur immuable ; elle paraît se déplacer sur les portées partielles, par une illusion qu'il est aisé de rectifier : plus une voix est grave, plus sa figure « monte ». Le tableau ci-dessous

explique ce paradoxe. La grande accolade verticale, à gauche, signale les treize lignes de la Portée Générale :

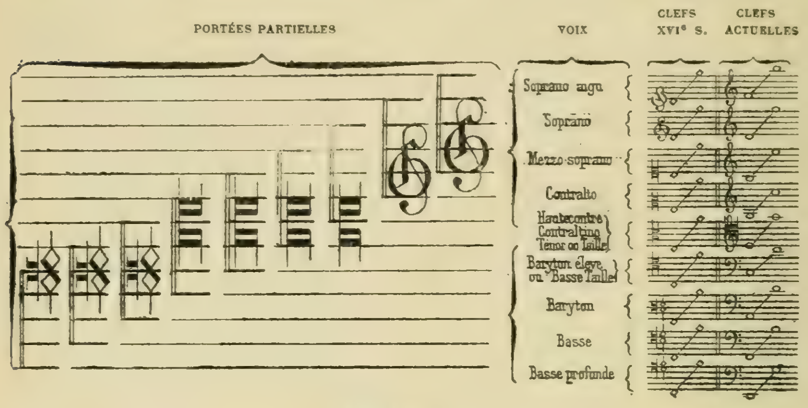


Fig. 443.

Ces neuf clefs correspondant à dix espèces de voix, cinq féminines, cinq masculines, la voix centrale, *Haute-Contre*, *Ténor* ou *Taille*, étant soit la plus grave des voix de femmes, soit la plus élevée des voix d'hommes. Pratiquement, la partie de taille était d'ordinaire dévolue à des hommes chantant en *fausset*.

La comparaison des deux colonnes de clefs — clefs du XVIe, clefs actuellement usitées — témoigne de l'avantage que comportait, dans un art essentiellement vocal, l'adaptation d'une clef propre à chaque genre de voix : sans parler de la suppression des lignes supplémentaires, l'individualisation du registre avait pour effet de donner à la voix correspondante toutes ses qualités de timbre et de plénitude. Tandis qu'aujourd'hui les voix s'efforcent d'empiéter les unes sur les autres, — *quo non ascendam* ? — on se faisait une règle absolue, au temps de la Renaissance, d'écrire et de chanter dans des limites restreintes. De là aussi une variété de coloris vocal, maintenant perdue.

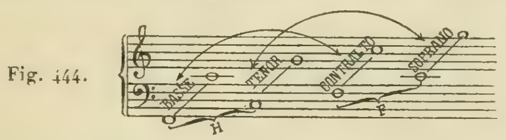
Les étiquettes que nous attribuons aux voix, de nos

jours, sont en quelque manière absolues et s'appliquent à une région vocale déterminée. Les musiciens du XVI[e] siècle usaient de termes moins précis. Ils estimaient [v. Expert, Avertissement des *Maîtres Musiciens*, 17[e] livraison] que la clef suffisait expressément à spécifier la voix. Il ne faut donc pas s'étonner que les mots *Superius* ou *Dessus* s'assortissent aussi bien aux clefs d'*ut* 1[e], 2[e], 3[e] lignes, qu'aux clefs de *sol*, et même à des clefs plus graves : ces mots désignent simplement la partie la plus élevée de l'ensemble vocal considéré. De même le *Contratenor* représente parfois, surtout dans les pièces à quatre voix, la partie de contralto. Dans les quintettes vocaux, la *Cinquiesme*, dite aussi *Quinta pars* s'installe à peu près n'importe où ; tantôt à l'aigu, tantôt au grave.

Au XVI[e] siècle, la clef seule fixe le registre vocal que l'exécution exige et la terminologie, flottante, n'indique que des relations.

Le Quatuor vocal. — Le tableau (443), qui montre les divisions et subdivisions des voix se réduit, dans le plus grand nombre de cas, à un Quatuor vocal, composé de deux voix d'hommes et de deux voix de femmes convenablement échelonnées et qui, à elles seules, occupent à peu près [1] l'étendue de toutes les autres. L'économie du Quatuor vocal moyen doit être réglée de telle sorte que les « bonnes notes » de chaque voix soient surtout employées, à l'exclusion des sons trop aigus ou trop graves. En notation et en terminologie modernes, l'étude normale des quatre principales voix est environ celle-ci :

Fig. 444.

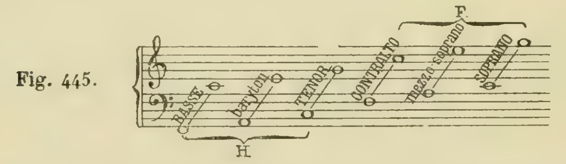


[1] A peu près seulement ; car les voix de Quatuor, choisies « moyennes », ne peuvent prétendre monter ni descendre autant que les voix spécialisées.

Ce tableau, trop régulier, a du moins l'avantage de fixer par des rapports simples et mnémoniques les distances relatives des voix entre elles. Il montre qu'à la voix grave des hommes [Basse] correspond, à l'octave supérieure, la voix grave des femmes [Contralto] ; et que, à la voix aiguë des hommes [Ténor] correspond semblablement la voix aiguë des femmes [Soprano]. L'étendue moyenne de chaque voix est d'une octave et demie ; et l'échelonnement des voix sur la portée générale se fait par quintes et par quartes. En vérité le ténor, « donne » mal l'*ut*$_2$: il vaut mieux ne pas le faire descendre plus bas que le *ré*$_2$, voire le *mi*$_2$; et, de nos jours, bien rares sont les voix de contralto qui puissent émettre un bon *fa*$_2$. Si l'on se reporte au tableau (443), on constate d'ailleurs que le contralto normal ne descend qu'au *sol*$_2$.

Le Sextuor vocal. — On l'obtient par l'intercalation, entre les deux organes de chaque groupe, d'une voix intermédiaire située à distance de tierce, majeure ou mineure, de ses deux voisines :

Fig. 445.



Cela est encore une figuration trop simpliste. Néanmoins elle approche assez de la vérité pour être considérée comme l'échelonnement théorique des voix principales ; à cette restriction près que, de nos jours, le registre est un peu trop prolongé au grave, pour toutes les voix. Il serait facile de remédier à cette excessive « gravité », en haussant toutes les voix d'un ton ou d'un demi-ton. Mais si l'on songe qu'au XVI[e] siècle le diapason était d'un demi-ton plus bas que le nôtre, au moins, on reconnaîtra que les figures précédentes impli-

quent, à cette époque des voix singulièrement profondes.

Le Sextuor vocal n'est pas beaucoup plus riche que le quatuor : il est plus complexe, et c'est tout. La polyphonie ne gagne pas, à moins d'effets spéciaux et réservés, à faire appel à plus de quatre parties. L'inventaire (443) n'est donc qu'une sorte de magasin des voix où l'artiste va chercher des combinaisons multiples, sans avoir que très rarement recours à l'ensemble. Les compositions à VIII parties ne sont d'ordinaire que des *doubles chœurs*, des Quatuors doubles[1] qui s'opposent l'un à l'autre en masses alternantes. Le simple Quatuor, manié par un maître, suffit à presque toutes les exigences de l'art. S'il y des chefs-d'œuvre où le nombre des parties dépasse quatre, on peut dire que la beauté n'y est pas le résultat de la complication, particulièrement dangereuse dans les chœurs.

Dans les figures (444) (445) l'échelle du ténor est figurée et transcrite à sa hauteur vraie. On est convenu — c'est là une cause d'erreurs graves — de l'affubler, dans les ouvrages contemporains, de la clef de *sol* seconde ligne. Une modification apportée depuis quelques années [Ricordi] à la *clef de sol du ténor* avertit le lecteur ou l'exécutant qu'il doit transposer d'une octave en bas, et rétablir ainsi l'échelle vocale à sa hauteur exacte.

La notation proprement dite. — Elle ne diffère pas sensiblement, dans ses principes, de celle du XV[e] siècle. La semibrève est devenue décidément l'unité graphique ; et elle correspond à l'unité de battue. La couleur des notes, en blanc ou en noir, se greffe, dans certains cas, sur leur forme et réagit sur les durées.

[1] Entendez par là que aux soprano, contralto, ténor et basse de l'un correspondent le soprano, le contralto, le ténor et la basse de l'autre. Les huit voix ne s'échelonnent pas, dans un double chœur, selon les degrés successifs du tableau (443) ; elles se font vis-à-vis.

C'était affaire au musicien de consulter attentivement le signe initial des valeurs, placé à droite de la clef, en tête de la pièce, et de surveiller, en cours de route, les transformations qu'il pouvait prendre. Des chiffres, sous forme de nombres entiers ou de fractions, viennent souvent à la rescousse, pour compléter le sens des emblèmes de Perfection [cercle] et d'Imperfection [demi-cercle] ; il en résulte, quant à la répartition des durées et à leur emploi, un grand nombre de dispositifs ; surabondantes richesses. Les éditeurs doivent traduire, suivant nos conventions actuelles, cet arsenal de signes. L'emprunt d'un seul exemple au traité déjà cité de Menehou, et dont la transcription est due à la sagacité d'Expert, montrera quelles subtilités comporte la notation des XVe-XVIe siècles :

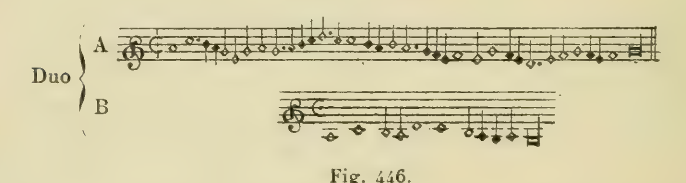


Fig. 446.

Le demi-cercle non barré et ponctué au centre va fournir des signes employés sous sa tutelle, une interprétation que Menehou n'expose pas en toute clarté, mais que son savant éditeur a dégagée :



Fig. 447.

Ainsi la semibrève de B vaut 3 semibrèves de A ; la

minime et la semi-minime de B valent respectivement une semibrève et une minime de A.

L'exemple (447) est la « mise en partition » de celui qui le précède ; le texte original (446) ne porte aucune barre de mesure ; celle-ci est une conquête (?) du XVII[e] siècle. Il semble qu'on n'ait pas eu coutume, au XVI[e] siècle, de superposer les parties concertantes. L'œil n'en pouvait donc saisir les simultanéités. Comment les chefs du chœur s'en tiraient-ils ? Comment embrassaient-ils d'un coup d'œil la polyphonie ? Comment l'interprète de chaque partie s'assurait-il contre les risques du voisinage et les dangers des mauvaises rencontres ? Expert propose une solution simple, qui sera indiquée plus loin.

Les exemples empruntés ci-après aux Maîtres Musiciens de la Renaissance conserveront partout leurs signes de mesure ou plus exactement de « battue théorique ». L'Imperfection est prédominante. Son demi-cercle, barré ou non, est beaucoup plus fréquent que le signe de la Perfection [cercle complet] : la revanche de Deux. Les mesures, non limitées par des barres, mais séparées par des vides [1] — afin que le funeste « temps fort » ne leur inflige point ses percussions, — correspondront au signe directeur. Mais il est essentiel d'observer avec Expert que le demi-cercle barré ne représente point nécessairement un *deux temps alla breve ;* pas plus que le demi-cercle sans barre n'implique un *quatre temps* réel. Expert voit en cette barre transversale une simple indication du *tempo*, plus ou moins accéléré. Il estime que les unes et les autres mesures se battaient de la même manière ; qu'à partir de 1550 environ la semibrève [= ronde] est devenue l'unité de « battue pratique » ;

[1] Comme dans tous les chapitres précédents, et pour la même cause : la barre est toute moderne. Elle ne figurera dans ce livre qu'à partir de l'époque où elle s'est installée sur les partitions.

que le *touchement* [voy. p. 376] s'y adaptait, qu'elle fût binaire ou ternaire; que par suite la délimitation des mesures, telle que nous l'entendons, s'applique mal, quelquefois même à contre-sens, aux textes musicaux du XVIe siècle.

Il fallait prendre ici un parti, dans les transcriptions : partout où les textes présentent un demi-cercle barré, les mesures ont été constituées par deux semibrèves [= deux rondes]. Là où la barre d'accélération ne se trouve pas, une seule semibrève [= une ronde] remplit les « entre-vides » substitués aux « entre-barres ». Le lecteur constatera, notamment par l'exemple (457), que les mesures ainsi établies peuvent être en conflit formel avec le rythme caractéristique voulu par l'auteur; fait qui n'est point pour surprendre les amis de J.-S. Bach, lequel usait des barres de mesure, en les molestant *a piaccere*. Tous les maîtres en ont fait autant.

En résumé, le demi-cercle non barré implique un *tempo* assez large pour que la décomposition de chaque semibrève en quatre temps soit possible; le demi-cercle barré peut admettre une battue plus sommaire, parce que plus rapide. Jamais les rythmiciens de la Renaissance n'ont battu le *quatre temps* à notre manière. Pour eux, comme pour les Anciens, il n'y avait que *deux temps* [égaux ou inégaux], que pouvait probablement décomposer la battue, dans le *tempo* plus lent. Les éditeurs modernes qui, sans contrôle et sans discussion des motifs, transcrivent *alla breve*, toujours, le demi-cercle d'Imperfection affecté de la barre, s'exposent à dénaturer le caractère essentiel du mouvement primitif. Il est évident, en effet, que dès le milieu du XVIe siècle, les anciennes prescriptions, résumées aux exemples (398) (399), ont perdu leur précision originelle. Les complications de la polyphonie détournent l'attention de la répartition

rythmique traditionnelle. Aussi la séméiographie des durées s'adapte-t-elle tant bien que mal à l'usage de celles que Deux surtout régit.

Au XVIIIe siècle seulement le *tempo alla breve*, le soi-disant C barré, pourra passer tel quel du texte original dans la transcription, et y prendre la valeur qui, depuis les classiques, lui est attribuée. Mais les signes indicateurs de la battue, dans tous les exemples du présent chapitre, ne peuvent être interprétés que si abstraction est faite d'une grand part de nos habitudes.

Bien que ces exemples ne contiennent pas de ligatures, il faut rappeler que celles-ci, au XVIe siècle, ne sont point mortes. Même elles interviennent assez fréquemment, par une survivance obstinée de très vieilles habitudes. Ces figures, sorties des neumes, n'expriment point, dans l'origine, des différences de durées entre les sons qui les composent. Mais les Mensuralistes, à la fin du XIIIe siècle, entrent dans le détail minutieux des valeurs qu'ils attribuent aux sons groupés par l'écriture. La ligature des XVe-XVIe siècles est moins compliquée. Elle ressemble plus aux neumes composés qu'aux ligatures mensuralistes ; les sons qui entrent dans sa composition sont égaux entre eux.

Expert interprète :

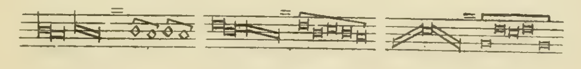


Fig. 448.

Ces signes ne tarderont pas à se résoudre. Au siècle suivant ils feront place, dans tous les cas, à des notes individualisées.

IV

LA RYTHMIQUE

Deux continue à tailler des croupières à Trois. Il a la rancune longue. Si l'on excepte les « Danceries » vocales ou instrumentales, où le rythme ternaire est plus fréquent [Basses-Danses et Tordions à trois temps, d'après Tabourot ; Gaillardes, certains Branles, etc.] [1] la majorité, presque la totalité des compositions chorales est du rythme binaire. Ainsi le règne d'Imperfection s'étend de plus en plus dans l'art, et cela est normal : la division par deux est la plus simple.

Dans l'Antiquité, le mètre à trois temps est très rare. Mais le mètre à deux temps ternaires [ditrochées, diiambes] est fréquent. Celui-ci est exceptionnel au xvie siècle, du moins si l'on considère les œuvres musicales affinées ; en revanche, le chant populaire a pratiqué le 6/8 ou le 6/4.

Et cependant les musiciens du xvie siècle, pour échapper à Perfection et à Imperfection, s'efforcèrent, guidés par les philologues et les poètes érudits, de faire revivre l'art rythmique des Anciens. Les vers « mesurés à l'antique » furent en faveur. Sur ces vers des pièces chorales s'édifièrent. On construisit des strophes lyriques où les *brèves* et les *longues* des langues mortes réglèrent

[1] *Maîtres musiciens*, 23e livraison.

les durées des sons. Mais, comme les théoriciens des précédents siècles, les savants de la Renaissance n'ont discerné que des « pieds » dans les vers antiques ; ils n'ont pas su les organiser en « mètres » [= mesures]. Sur ce chapitre ils n'en savaient pas plus long que Guy d'Arezzo, ses émules et ses successeurs. Les musiciens, disciples des philologues du XVIe siècle, n'ont rapporté de leur école que de vaines formules, incapables de donner la vie rythmique à des pastiches postiches. Nonobstant l'artifice, la rencontre est parfois charmante entre ces rythmes amorphes et l'expression musicale qui leur est appliquée : quelques-unes de ces pièces, écoutées sans que la préoccupation d'y retrouver Horace ou Sappho s'en mêle, font éprouver un vif plaisir.

Deux exemples mettront en évidence les illusions d'une tentative, qui s'appuie sur des « quantités » syllabiques, fictives, et sur des mètres incompris.

Voici des dimètres [vers faits de deux mesures] iambiques :

ὁ μὲν θέ-λων μά-χεσ — θαι
πά-ρεσ-τι γάρ. μα-χέσ — θω.

Fig. 449. [Anacréon]

La transcription traduit la brève [⏑] par la noire et la longue [—] par la blanche. L'avant-dernière longue est une longue de trois temps : de là syncope intérieure à la seconde mesure. Sans se soucier de P ni de L (136), les philosophes de la Renaissance ont lu et traduit :

Fig. 450.

Ailleurs il n'ont pas vu que du dimètre iambique celui-ci était l'équivalent :

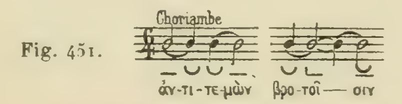


Fig. 451.

et ils ont traduit :

Fig. 452.

Voici le Rechant [ou le refrain] d'une chansonnette « mesurée » de Baif, à laquelle Jacques Mauduit appliqua d'aimable musique. Le premier vers est un dimètre iambique de la forme (452) : le premier diiambe [◡ — ◡ —] est remplacé par un choriambe [— ◡ ◡ —]. Le second vers est de la forme (449). Or, ils sont devenus ce qui suit[1] :

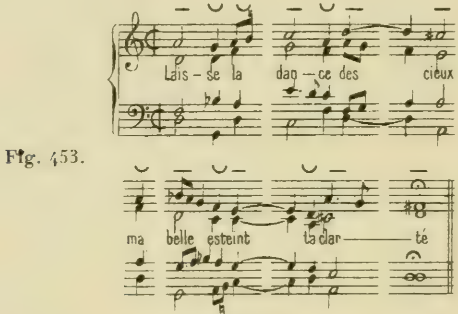


Fig. 453.

Et rien, dans la rythmique des Anciens, ni dans leur métrique n'explique cette « scansion » :

Fig. 454.
laisse la dance des cieux
Ma belle esteint ta clarté

Exemple emprunté à Claude le Jeune : sur des vers mesurés à l'antique [Agrippa d'Aubigné] le musicien prétend décalquer la strophe sapphique, dont les trois premiers vers, abstraction faite du Posé et du Levé, ont la forme suivante, d'après Weil et Masqueray :

Diiambe impur. Choriambe. Diiamben csyopé.

Fig. 455.

Les musiciens de la Renaissance traduisent ce qu'ils

[1] *Maîtres musiciens*, 10e livraison, p. 26.

croient voir, c'est-à-dire, en langage savant, des « épitrites deuxièmes » :

Fig. 456.

et des dactyles :

Fig. 456 *bis*.

Ils ne s'avisent point qu'ici la mesure est à deux temps ternaires ; de sorte que ni la symétrie si remarquable du vers sapphique, ni le rythme fondamental ne sont conservés [1] :

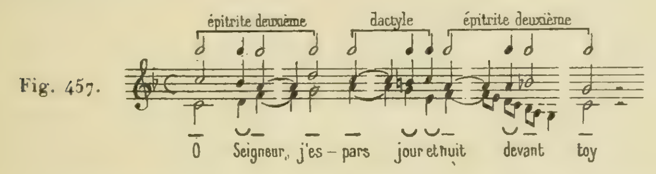


Fig. 457.

Ce genre d'imitation, qui peut donner, si l'on oublie les intentions et les prétentions des auteurs, des résultats rythmiques intéressants, parce qu'imprévus, fut provoqué par le désir ardent, qu'eurent les maîtres du xvi[e] siècle, d'échapper à une rythmique appauvrie. Trois et Deux les lassent. Ils se donnent l'illusion de faire revivre des péons [5 unités de temps], des ioniques et des choriambes [6 unités], des épitrites [2] [7 unités], des dispondées [8 unités] ; mais ils les ont couchés sur le lit de Procuste ou les ont habillés à la mode du jour. Ils n'ont pu échapper à Deux, vainqueur de Trois, et ils ont, à de rares exceptions près, abandonné le vaincu au populaire.

Du moins faut-il voir en cette tentative, trop artificielle, un désir des musiciens du xvi[e] siècle de remonter

[1] *Maîtres musiciens*, 21[e] livraison, p. 59.

[2] Ces pieds [= temps] de 7 unités ne sont que des apparences. Chez les Anciens ils en valaient 6 ; — du moins je le crois.

à la source de l'art occidental. Et cet effort peut-être aida les artistes de la Renaissance à renouveler le formulaire rythmique que leur avaient légué leurs prédécesseurs. Au XVI[e] siècle, la réalisation pratique du rythme tend à plus de souplesse : la mesure s'éloigne de la rigidité que les « modes rythmiques » lui avaient imposée. Le temps initial n'est plus nécessairement « fort ». La langue parlée ayant perdu peu à peu la rudesse de ses accents dynamiques, en France du moins, les ordres qu'elle avait dictés à la rythmique musicale perdaient leur efficace. Aussi, dans les œuvres chorales de la Renaissance française, dans celles qui sont exemptes de toute recherche et de toute imitation pédantesque, — dans les œuvres spontanées en un mot, — les accents d'intensité se déplacent avec les valeurs. Les groupes rythmiques s'installent avec liberté, sans heurts, les uns à côté des autres ou les uns par-dessus les autres. Sans doute le mètre antique, organisme subtil, n'existe plus; mais, heureusement pour les Maîtres du XVI[e] siècle, le cloisonnement créé par la barre au XVII[e] siècle n'existe pas encore. L'isochronisme ne morcèle pas les œuvres de la Renaissance en petites cases régulières. La carrure ne hante point le cerveau de ses musiciens. Des périodes de toute longueur s'enchaînent ou se juxtaposent. Le rythme est intérieur : il répugne à s'exhiber crûment. C'en est assez pour qu'on puisse sentir en de telles œuvres un instinctif retour à la conception rythmique des Anciens.

Lorsqu'ils firent autre chose que des pastiches, les musiciens de la Renaissance française créèrent des œuvres pleines de vie, chaudes de ton, expressives par les durées aussi bien que par les inflexions de la mélodie.

Exemple tiré du *Dodecacorde* de Claude le Jeune[1],

[1] *Maîtres musiciens*, 11[e] livraison, p. 12-13.

Psaume CXXXVIII. La pièce est à cinq parties vocales : deux parties isolées suffisent à montrer les superpositions de valeurs divergentes et leurs emboîtements :

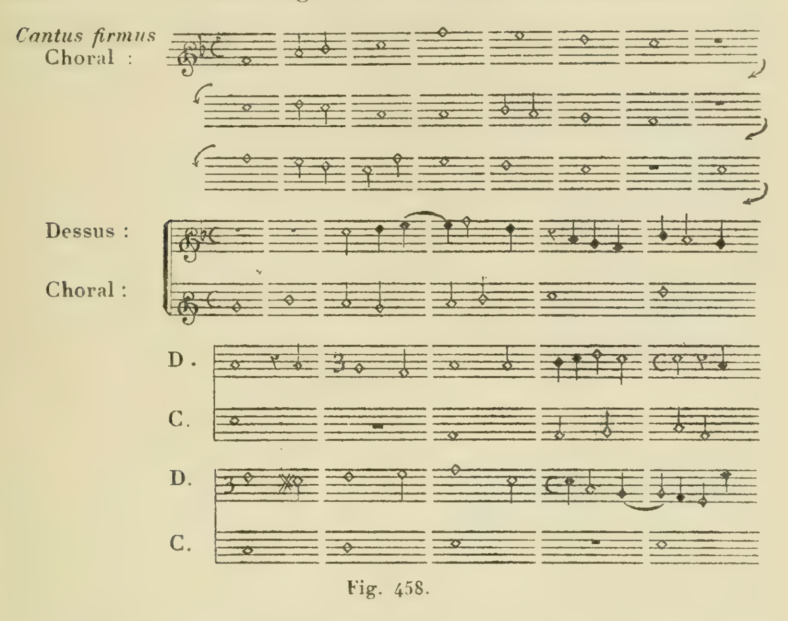


Fig. 458.

Le 3 marque ici la division ternaire de la semibrève [= ronde]. Les autres parties [Haute-Contre, Taille, Basse-Contre] obéissent aux mêmes fluctuations rythmiques que le Dessus et traversent des zones ternaires, tandis que le choral, imperturbablement, conserve son Deux d'origine. Comment la pratique résolvait-elle ces difficultés ?

La Battue. — Point de barres de mesure et, semble-t-il, point de partitions où les coïncidences verticales, établies pour l'œil du chef, auraient aidé celui-ci et les exécutants eux-mêmes à synchroniser les différentes voix [1].

[1] Voyez dans le *Cours de Composition* de d'Indy [I, p. 147 et suiv.], la coïncidence verticale indiquée, tout en respectant l'indépendance rythmique des parties, et trouvez-y, si vous pouvez, des « temps forts » communs à toutes les parties !

L'organisme rythmique profond se dégageait de l'exécution même et celle-ci, régie par une convention des plus simples, était peut-être plus solide, — étant intimement réglée, — que nos exécutions modernes. Expert a créé le mot *touchement* pour désigner la battue du XVI[e] siècle. Il lui assigne pour unité la semibrève. Partout, dans les mesures courtes ou longues, imparfaites ou parfaites, la semibrève est le repère.

Imparfaite (A), la semibrève se bat à deux temps égaux ; *parfaite* (B), elle se bat à deux temps inégaux :

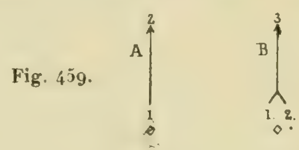


Fig. 459.

Une mesure à 2 semibrèves appelle deux touchements [4 temps] ; une mesure à 3 semibrèves en aura trois [6 temps]. La semibrève est l'unité visible. Il paraît probable que, le plus souvent, les exécutants étaient livrés à eux-mêmes, à eux seuls ; et, n'ayant pour les guider aucun chef, comptaient avec soin leurs touchements et les poses intercalaires. Les divisions et subdivisions de la semibrève sont alors peu nombreuses ; elles descendent rarement au-dessous du 1/8 — qui est la croche, appelée *fusa* — de l'unité battue : il est toujours facile de répartir en deux signaux de la main ou du pied, égaux ou inégaux, la monnaie de cette unité. Les chanteurs du XVI[e] siècle n'avaient point à se demander quelles étaient les dimensions de la mesure ni même de la formule rythmique. Par le touchement ils résolvaient pratiquement celle-ci en ses compartiments principaux : c'était le rôle du compositeur de mettre en évidence sous ce fractionnement et malgré lui, l'organisme rythmique profond de la pièce, — et du chef de chœur, quand chef il y avait, de le révéler au choristes.

D'ailleurs le principe posé par les Anciens est encore, au XVI[e] siècle, et restera toujours vrai, à savoir que : à moins d'intentions ou de règles spéciales, la relation établie entre la durée et l'intensité des sons est directe. Autrement dit : dans les séries de sons inégaux en longueur, les plus intenses seront les plus longs. En outre, lorsqu'une valeur, disons une *note*, anticipe sur un des deux mouvements de la battue et se prolonge en « syncope » par-dessus la division rythmique que marque ce mouvement, cette note prend une intensité conforme à la perturbation volontaire qu'elle engendre. Elle rompt le jalonnement régulier. Elle doit donc insister sur cette brisure.

On aura d'une part :

Bransle gay.

Fig. 460.

Maîtres musiciens, 23[e] livraison, p. 73.

Iambes et trochées se succèdent et s'affrontent, comme dans la chanson du XV[e] siècle citée (402).

D'autre part, dans l'exemple (457) sont syncopées, donc intenses, les notes :

Fig. 461.

parce qu'elles sont articulées entre les mouvements de la battue et qu'elles chevauchent sur ces mouvements.

Telles sont les moyens pratiques, simples, qui permettaient aux exécutants de corser leur texte et, s'agrippant à leurs syncopes, de consolider, bien loin de menacer, la stabilité de l'édifice choral.

Le signe du *sforzato* [>] est à condamner si on lui donne la valeur qu'il prend dans le style instrumental. A moins d'intentions comiques ou de rudesses voulues, le *sforzato* vocal est haïssable. Il faut lui substituer le

son filé <>, dont le double signe devrait remplacer partout celui qui, par habitude, a été employé ci-dessus (460) (461), afin que surgisse l'occasion de le proscrire. Mieux vaut d'ailleurs n'affubler d'aucun signe les notes représentatives des parties vocales. Il y a à l'exécution des lignes mélodiques confiées à la voix humaine un style spécial, qui exclut toute indication de cette nature, et qui s'acquiert — ou doit s'acquérir — par le moyen des exercices vocaux élémentaires. Ceux-ci, malheureusement, n'ont point cours en France[1].

La battue, au XVIe siècle, dans l'opinion d'Expert, n'exprime pas la composition de la mesure. Elle précise simplement une valeur-unité, la semibrève, composante des mesures. Elle est un moyen pratique d'exécuter les plus ardues superpositions de rythmes disparates.

Ainsi, dans l'exemple (458), le Dessus bat tantôt selon le schème A (459), tantôt selon le schème B, en ayant soin que tous les temps initiaux tombent isochrones ; le Mezzo Soprano [Choral] bat toujours suivant A ; et comme lui aussi gardera isochrones ses temps initiaux, il n'éprouvera nulle gêne à entendre quatre autres parties opposer leur Trois à son Deux.

De même dans l'*Alouette* de Clément Janequin, [*M. M.*, 7e livraison, p. 115], c'est par des battues isochrones mais diverses [A et B] que les chanteurs s'en tirent. Grâce au touchement ils résolvent la difficulté :

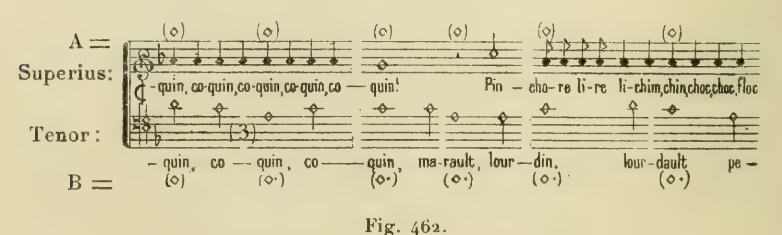


Fig. 462.

[1] V. *Le chant à l'école*, GRANDE REVUE, 25 décembre 1910 et 10 janvier 1911.

De même dans *la Guerre* du même auteur, où le 3, comme précédemment, marque la division ternaire de la semibrève. L'antagonisme des durées produit ici un effet admirable de force, [*M. M.* 7e livraison, p. 39] :

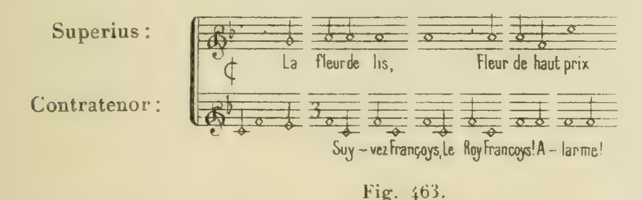


Fig. 463.

Le Ténor a le rythme binaire du Superius [deux touchements par mesure] et la Basse chante des Trochées et des Iambes comme le Contraténor. D'où résulte un emboîtement redoutable, que le touchement par semibrève, parfaite ou imparfaite, peut seul affronter et résoudre.

Il y aurait une distinction à établir, par des recherches précises, entre les tendances rythmiques des musiciens de langue française, au XVIe siècle et les autres. Seule en Europe notre langue élimina presque entièrement, vers l'époque de la Renaissance, les dernières traces de l'accent tonique verbal, dynamique. Il semble bien que là réside la cause directe des libertés rythmiques prises par les maîtres franco-belges. Ils n'étaient plus sollicités ni entravés par les intensités syllabiques, lorsqu'ils disposaient la polyphonie de leurs chœurs. De là l'indépendance de leurs allures rythmiques, applicable *a fortiori* à la musique instrumentale, dont le développement à cette époque, fut rapide. C'est de l'école franco-belge que part le mouvement de rénovation rythmique. Ni les Italiens, ni les Espagnols, ni les Allemands, inféodés tous à l'accent dynamique persistant, n'auraient pu secouer aussi aisément le joug des habitudes conservées au langage usuel. L'école franco-belge prit la tête

du mouvement et peu à peu tous les musiciens d'Europe apprirent à dissocier les rythmes musicaux des rythmes du langage. C'est à la fois un avantage et un danger.

Dans les pages consacrées ci-après à la rythmique de la Renaissance il est question, exclusivement, des faits relatifs à l'école franco-belge. Il serait à souhaiter que la rythmique des autres arts européens, au xvi[e] siècle, fût élucidée.

V

L'HARMONIE ET LES FORMES

Avant d'étudier les principaux types de construction musicale en usage au XVI[e] siècle, on rappellera les obligations ou les habitudes imposées aux « voix » quant aux dimensions, à la structure et à l'agencement des matériaux qu'elles fournissent.

Il s'agira seulement des voix humaines ; leur association constitue l'organisme musical le plus parfait et le plus délicat que l'art ait créé. Les parties instrumentales, qui peuvent être assimilées aux voix, à certains égards, ne sont point assujetties à une aussi rigoureuse discipline. Et celle-ci n'est point pur pédantisme : elle a sa raison d'être dans la tradition lointaine et aussi dans la recherche d'un équilibre sonore, difficile à réaliser.

Conduite mélodique des parties. — Elle est soumise à des limitations étroites. Une voix ne doit pas procéder par saut de triton ni de fausse quinte [quarte augmentée, quinte diminuée], ni de septième majeure ou mineure. La sixte majeure est à peine tolérée. La sixte mineure est permise. Voici un tableau des intervalles mélodiques usuels.

Intervalles mélodiques :

Fig. 464.

Dans le Mineur moderne avec sensible, — certains sauts de triton et même de quarte diminuée sont tolérés.

Fig. 465.



Simultanéité des parties. Contrepoint vocal. — Les consonances parfaites sont la quinte et l'octave. La quarte se voit peu à peu reléguée ; en tant qu'intervalle harmonique elle devient suspecte. On considère que, à l'intérieur de l'octave, elle n'est que le renversement de la quinte. On la déclare vacillante, cette « quinte retournée », et on s'interdit de l'employer au grave, dans un accord :

Quarte dissonante au grave :

Fig. 466.

à moins qu'elle ne s'y trouve « préparée » et résolue » (469,4). La voilà mise au rang des dissonances et traitée comme telle[1] ! On lui octroie la consolation de figurer, à titre de consonance, dans la région aiguë des accords :

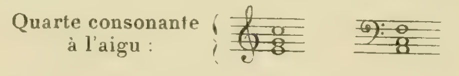


Fig. 467.

La dignité de la quinte et de l'octave ne reçoit aucune atteinte ; au contraire. Les règles édictées antérieurement [p. 282 et suiv.] sont jalousement maintenues : les raisons qui les justifient — heurts ou vides — ne pou-

[1] Si, dans les cadences de l'art classique, la *quarte et sixte* sur la dominante annonce presque toujours l'Accord Parfait ou l'Accord de Septième qui déterminent la « chute » finale, c'est que la quarte « dissonante » appelle la tierce, — ici la sensible. Cette quarte se résout donc normalement sur le septième degré [sensible], lequel ensuite, par la cadence, tombe sur le huitième. Les Classiques estiment, comme les maîtres de la Renaissance, que la quarte au grave est dissonante.

vaient que se renforcer par le développement de la polyphonie :

interdit :

Fig. 468.

Les consonances imparfaites [tierces, sixtes] pourront se succéder en séries point trop longues : dans le contrepoint rigoureux, trois tierces et trois sixtes consécutives sont considérées comme un maximum. Dans les pièces légères, une plus grande latitude leur est octroyée. C'est dire que le parallélisme des voix, absolument prohibé lorsque les parties vocales sont à distance de quinte ou d'octave, est sujet à caution toujours et que le meilleur moyen d'en éviter les tares est d'appeler à la rescousse le « mouvement contraire », panacée dont les *Scriptores* ont déjà offert la recette. Le « mouvement direct », c'est-à-dire l'ascension ou la descente simultanée des parties est toujours dangereux.

Quant aux dissonances [*septièmes*, *secondes*, *neuvièmes*, *quarte* située au grave de l'accord, etc.], elles ne peuvent être employées que si elles sont préparées et résolues. Il faut entendre par là que le son formant dissonance doit antérieurement figurer à l'état de consonance, et postérieurement descendre d'un degré :



Fig. 469.

L'énoncé de ces diverses prescriptions figure encore tel quel dans le traité de Chérubini ; voire dans les plus récents. Elles ont leur justification dans la pratique du Chœur non accompagné, car elles sont des préservatifs

contre les perturbations qui menacent à tout instant une exécution vocale collective. On a le droit d'user des dissonances les plus âpres sans se croire obligé, dans le style instrumental ou dans la musique vocale des solistes, de les édulcorer par une préparation. Mais si l'on écrit pour la famille des voix, et si, par imitation du passé, on isole le Chœur en le privant de tout support, les plus minitieuses précautions deviennent nécessaires. Dans ce vivant ensemble chaque chanteur est un instrument « impressionnable », qui doit créer sa note et, sans repère fixe, émettre les sons, à une hauteur exacte. S'il est troublé par ce qu'il entend de toutes parts, si son voisin bronche, il lui devient difficile, impossible d'assurer à sa propre émission la pureté désirable. Attaquer brusquement, sans les avoir préparées, une seconde, une septième, etc..., c'est être exposé à ce que la dureté résultante inquiète l'oreille, et sollicite la voix à « baisser » au plus vite. Elle fléchit ; la dissonance, qui doit n'être qu'une rudesse limitée et pour ainsi dire normale, s'entache de « fausseté », et le Chœur est par terre.

Les « règles » du Chœur, codifiées au XVI[e] siècle, pratiquées par les musiciens de ce temps avec une souveraine maîtrise, en partie traditionnelles d'ailleurs, révisées, agrandies par chaque génération, semblent avoir atteint dès la Renaissance toute leur efficace : si toutes ne présentent point les caractères de l'absolu [1], plusieurs sont les garants de la justesse, vertu essentielle que rien ne saurait remplacer. Aujourd'hui nous avons du Chœur une autre conception ; nous pouvons exiger de lui qu'il s'adapte à la langue contemporaine. Mais il faut en convenir : c'est à nos risques et périls. En contrai-

[1] Il n'y a guère que la proscription des octaves consécutives qui soit une règle inattaquable ; elle consacre le principe qui a cours en musique : l'horreur du vide.

gnant les choristes à entrechoquer ou à superposer en un chœur *a cappella* les dissonances dont nous nous délectons, nous savons quels dangers nous guettent : il y a des limites que le chœur sans accompagnement ne peut franchir sans péril ; et il semble que déjà le xvi[e] siècle les ait connues. On peut affirmer hardiment que son art choral a tiré sa puissance de la simplicité harmonique au sein de laquelle il est né. Les raffinements des accords altérés conviennent mal au jeu délicat des voix humaines. La plénitude du Chœur exclut les empâtements et s'accommode peu du chromatisme. Ses supports naturels, nécessaires, restent les Consonances Parfaites. Et ici les Symphonies des Anciens poursuivent leurs glorieuses destinées : il faut qu'elles abondent dans le Chœur. Il faut que chaque exécutant, qui est par l'oreille l'enregistreur des sons émis autour de lui, et par le larynx le producteur de sons différents de ceux-là, n'aie pas à subir un conflit entre l'offre et la demande. Les Maîtres du xvi[e] siècle ont eu de ces convenances une entente profonde. Ils ne furent pas des pédants, fiers d'accumuler les règles afin que le profane y trébuchât. Ils façonnèrent un instrument immense et fragile, merveilleusement et dangereusement sensible, et lui imposèrent une charte telle que lorsque Debussy écrit des chansons chorales, sur les poésies de Charles d'Orléans, il ne manque pas de la révérer, dans ses principes fondamentaux.

Arrangement des parties. — Ici encore les Musiciens de la Renaissance ont tout su. Écoutez Michel de Menehou dans son *Instruction Familière*. Ses préceptes, dont Expert a souligné la naïve tournure et la haute portée, sont dictés par la pure expérience :

« Il ne faut [trop] eslongner ses parties..., car la Musique en seroit trouvée fort nue, et estrange : mais

faut asseoir ses accords plus près, pour la rendre douce, et plus remplie. » Cela revient à dire : écrivez « serré », en prenant pour dispositif moyen le schème de Résonance (439) ; et faites en sorte que vos parties, si indépendantes qu'elles doivent être, se rapprochent fréquemment de cette formule sonore.

« Il n'est besoing que les cinq parties chantent continuellement ensemble, ni pareillement quatre : mais on les peut aucunes fois entrelasser à trois ou à quatre parties, par le moyen d'aucunes pauses, qui est une chose souvent de meilleure grâce, que si lesdittes cinq parties chantoient tousiours ensemble. » C'est bien le meilleur moyen d'éviter la lourdeur et de donner plus de vie personnelle à chaque voix. Et ce sont là « règles » de science et de bon sens, d'une si haute portée qu'elles sont applicables à toute musique polyphone : Bach, Wagner, ces grands manieurs de voix, les ont observées toujours. Elles s'imposent.

Celle-ci, tout esthétique, renferme un des secrets de l'art, un de ceux que, parmi les maîtres, les plus grands seuls possèdent : « Faire chanter ses parties le plus plaisamment que l'on pourra. »

Qu'est-ce à dire, sinon que chacune d'elles doive être regardée comme une mélodie autonome, assujettie seulement vis-à-vis des autres à des rapports de bon voisinage, sa liberté n'ayant d'autre limitation que la liberté de ses associées ? La polyphonie doit réaliser une société parfaite où chacun reste libre et où tous se respectent : l'égalité règne entre ses membres. Aucune voix ne consent à être sacrifiée ou amoindrie. Aucune n'accepte de faire du « remplissage ». Toutes exercent la même activité et nulle n'en cède sa part. Entre elles il n'y a point de préséances : elles marchent du même pas.

Aussi n'a-t-il pas été question des « accords » de la poly-

phonie. Les musiciens du xvie siècle en usent sans le savoir. La résonance les leur dicte ; ils les réalisent ; mais leur objectif n'est point l'harmonisation. Celle-ci se fait par le jeu même de ces mélodies superposées qui vont droit devant elles et poursuivent leur route sans s'attarder à des relais harmoniques. Chaque voix, chaque partie forme avec chacune des autres voix des intervalles : il n'y a que cela qui compte. Les lois et les conventions qui règlent la succession des intervalles suffisent à préserver l'ensemble des disgrâces que l'oreille ne manquerait pas d'enregistrer, s'ils cahotaient.

Là où l'on croit découvrir, en cet art du xvie siècle, des accords de trois, de quatre, même de cinq sons, des Accords Parfaits, des Accords de Septième, des Accords de Neuvième, il n'y a pour les maîtres de ce temps que des superpositions d'intervalles, consonants ou dissonants. Tous les intervalles dissonants doivent être préparés et résolus : pour Josquin, Lassus, Palestina il n'est point de différence entre les accords dissonants, plus ou moins « naturels » et les accords dissonants artificiels. Ils pratiquent les retards, qui ne sont que des dissonances normalement introduites, à la faveur de la « préparation », dans des agrégations consonantes. Leur langue peut se compliquer de ce que le mécanisme des intervalles tolère : c'est tout. Et ils jouent de ces moyens, apparemment restreints, avec une merveilleuse habileté. Il faut avouer aussi qu'il y a dans ce langage une harmonisation latente, née de l'amalgame des parties ; adventice en ce sens qu'elle est une résultante de leur activité, mais coordonnée par la Tonalité, qui est en passe de se constituer en un régime harmonique défini.

Si, dans l'intérêt de l'analyse, l'on envisage les voix, superposées par les maîtres du xvie siècle, comme productrices d'accords successifs et, pour employer une

expression qui a pris cours, si on leur inflige la lecture « verticale » en dépit de leur allure « horizontale », on ne tarde pas à reconnaître que les accords ainsi déterminés sont, à cette époque, en nombre très restreint. L'exemple ci-dessous, schématisé dans le style du XVIe siècle, les contient à peu près tous ; il doit être considéré comme la transcription, sur deux portées, d'un

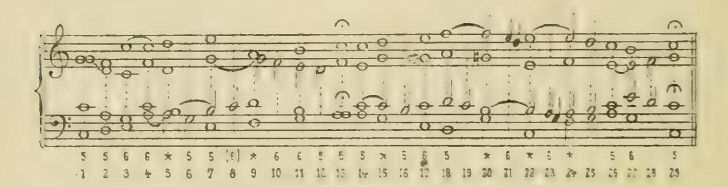


Fig. 470.

quatuor vocal : Soprano, Contralto, Ténor et Basse. En appliquant le système du chiffrage, (54) à (60), aux divers accords, formés par la coïncidence des parties sur chaque temps principal, on voit que deux chiffres suffisent à exprimer toutes les combinaisons de cet exemple-ci. Et, en effet, il évoque un seul accord : l'Accord Parfait, majeur ou mineur, et son premier renversement. Les dissonances préparées et résolues y introduisent des Retards [*] aux places 5, 9, 15, 20, 22, 24. Une fois [17] la quinte de l'accord parfait [*ut-mi-sol* ♯] est altérée[1], artifice rare à l'époque de la Renaissance, mais qu'il faut signaler, puisqu'il y est connu. Il n'y a donc ici que des Accords de III sons. Aux places 19, 25 et 28 les notes de passage semblent fournir des accords de quatre sons ; or, il suffit de se reporter à ce qui a été dit des soudures, chargées de relier entre elles les notes réelles, pour reconnaître que ces agrégations ne sont point des accords de Septième. Aussi, à la place 28, le *fa*, « passage » entre

[1] Cette altération affecte ici l'accord renversé : *mi-sol-ut* (48).

le *mi* et le *sol* peut-il monter, bien que faisant partie de l'agrégation *sol-ré-fa-si* [= *sol-si-ré-fa*, Accord de VII[e] Dominante]; celle-ci n'est qu'un agrégat non systématisé; elle n'est point soumise aux résolutions harmoniques, plus tard codifiées.

Autres remarques : l'accord 20 ne sous-entend point le *ré*; le *fa* y est le retard de la sixte dans l'Accord de Sixte (48) : il ne s'agit point ici d'un accord de quatre sons incomplet; — l'accord 8 est un passage et pourrait ne pas être chiffré; — l'accord 24 résout le retard de la sixte dans l'Accord de Sixte *fa-la-ré*, mais celui-ci, qui devrait se trouver à la place 25, est masqué par le « passage » déjà signalé; — de 12 à 13 il se produit une cadence rompue; — le premier et le dernier accord sont incomplets : la tierce fait défaut; seules les Symphonies ou Consonances Parfaites [octave, quinte et quarte] y interviennent, selon l'habitude encore prisée au XVI[e] siècle, pour les raisons indiquées, p. 360.

Ainsi l'on peut saisir l'application, jusque dans l'Art Moderne naissant, des croyances les plus lointaines, relatives à l'essentiel jalonnement des échelles et à l'autonomie de la ligne mélodique.

De ce que les voix vivent côte à côte sur le pied de l'égalité, il ne faudrait pas conclure qu'elles dussent faire, au début d'un chœur, leur apparition toutes ensembles. Elles préfèrent la *file* au *rang*. Leur dignité s'accommode fort bien d'« entrées » successives, et il n'y a guère de pièces chorales importantes où l'échelonnement des voix, au début, ne soit pratiqué. Elles se présentent l'une après l'autre, souvent en *imitations*, pour affirmer qu'elles ont mêmes droits, puisqu'elles disent les mêmes choses, et pour que l'oreille de l'auditeur saisisse mieux la mise en train de chaque partie [Mouton, Messe *Alma Redemptoris*, commencement du

XVI[e] siècle; *Maîtres Musiciens*, 9[e] livraison, p. 9][2]:

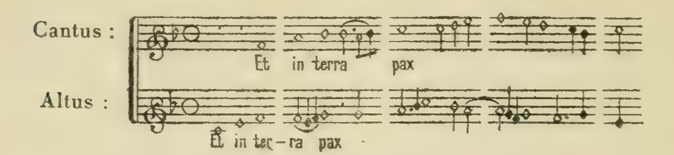


Fig. 471.

Le ténor et la basse entrent à la sixième et à la huitième mesures, comme il suit :

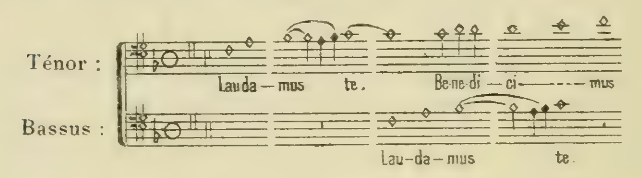


Fig. 472.

Le soin avec lequel les entrées successives sont réglées s'explique par l'importance spéciale que prend le frontispice d'un chœur. Et ici apparaît la métamorphose qui s'est accomplie dans l'art. Les mélopées de l'Antiquité et du Moyen Age, étant mélodiques par essence, excluant toute harmonisation, ne se hâtent point de livrer le secret de leur échelle modale : elles aiment à tenir en suspens l'esprit de l'auditeur ; et souvent elles ne donnent le mot de l'énigme qu'à la dernière note de la strophe ou de l'antienne.

Dorénavant une nécessité inverse s'affirme. La polyphonie ne s'accommode plus de cette temporisation ni de ces incertitudes ; elle pose dès l'abord les assises de sa construction ; elle n'ose point se donner le malin plaisir — que prenait l'homophonie — de se construire comme à rebours. Elle ne peut échapper aux nécessités de l'équilibre, puisque ses matériaux se superposent, et l'équilibre, en elle, repose sur une base harmonique positive. De là nécessité d'exprimer en clair les agrégations

sonores convenant aux sons principaux de l'échelle employée, autrement dit leurs accords propres, bien que ces accords, implicites, ne soient pas toujours explicitement énoncés.

Cette harmonisation tonale se complique de réticences, dans toutes les pièces où les anciens Modes [LA, SOL, FA, MI] maintiennent encore quelque chose de leur pouvoir. Une part du charme qui se dégage des chœurs du XVIe siècle est due à l'imprécision harmonique des cadences, en des cas nombreux. On peut s'attendre aussi à ce que le dogmatisme tonal s'affirmera de plus en plus, au fur et à mesure que la Tonalité, par les progrès du mode d'UT, se fera plus envahissante.

Enfin, par une persistance de la tradition la plus reculée, on trouve fréquemment, au début des pièces chorales, où les parties entrent les unes après les autres et sont le plus nettement perçues, l'énoncé mélodique de la Quinte Modale. Par quoi l'art du XVIe siècle affirme ses liens avec les antiques homophonies et annonce en même temps l'une des formules chères à la fugue :

Fig. 473.

L'absence de clef permet de donner au notes tel nom qu'on voudra, c'est-à-dire d'appliquer à ce schème l'un ou l'autre des six Modes de LA, SOL, FA, MI ; — RÉ, UT.

En d'autres termes, il arrive que les parties aiment à « entrer » en énonçant les degrés I et V ou V et I. Quand le mode d'UT régnera tout seul, il affirmera son autocratie par la répercussion, plus que jamais goûtée, de la Quinte Modale. Et ce fait seul est la preuve que l'Art Antique et l'Art Moderne sont deux expressions, différentes, du même langage.

Tout le long du XVIe siècle ces appels du Ier au Ve degré, ou *vice versa*, sont fréquents. Exemple emprunté

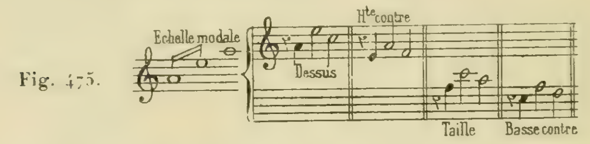
à Costeley : « Mignonne, allons voir... » Successivement les voix chantent [sans qu'il soit ici tenu compte des valeurs] :

Fig. 474.



Exemple, déjà conforme aux exigences de la Fugue [chap. VI] si l'on ne tient compte que des *deux* premières notes, emprunté à Claude le Jeune :

Fig. 475.



Enfin il arrive que le thème initial, ne procédant ni par quinte ni par quarte, s'installe alternativement sur la Fondamentale et sur le Ve degré ; [ne point dire encore : sur la tonique et sur la dominante, parce que la Modalité peut l'emporter parfois — et c'est le cas dans l'exemple ci-dessous — sur la Tonalité]. Exemple tiré d'une édition de 1516 [*Maîtres Musiciens*, 9e livraison, p. 62] ; entrées de Kyrie dans la Messe *Mente tota* de Fevim :

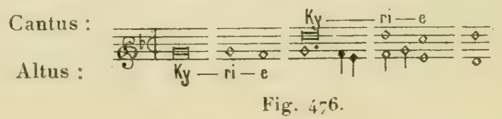


Fig. 476.

A ces deux voix de femmes les voix masculines, cinq mesures plus loin, répondront :

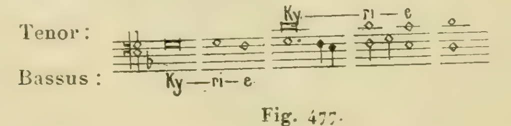


Fig. 477.

On entrevoit là *Sujet*, *Réponse*, *Contre-Sujet* : l'attirail d'une « exposition de fugue », cent ans avant que Bach eût donné de cette rhétorique musicale, que son génie

a consacrée, les formules définitives. Dès le XVIe siècle, les alternances se font, à l'insu des auteurs, au nom des principes de la Tonalité qui, subreptice, s'insinue dans les vieilles échelles et tend à leur infliger la précision qui lui est propre ; elles s'appliquent aux éternelles cordes compréhensives de la Quinte Modale.

Le Plan des œuvres. — Il faut s'attendre à retrouver toutes les formes antérieurement pratiquées, à commencer par les plus simples, qui sont comme instinctives et pour lesquelles il n'est pas même besoin de supposer une continuité traditionnelle. C'est ainsi que la chanson [cf. p. 160 et 161], représentée par le schème :

$$A + A + A + A + A + \dots$$

aligne ses couplets et la danse ses périodes.

Moins rudimentaire est déjà la forme :

$$\underline{A + B} + \underline{A + B} + \underline{A + B}$$

où refrains et couplets alternent. Exemple : Guillaume Costeley : « Las je n'yrai plus[1]... »

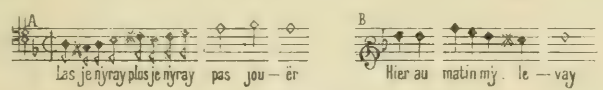


Fig. 478.

Le thème A s'applique[2] aux strophes impaires, qui ne sont ici, à vrai dire, qu'un refrain ; le thème B, celui du récit, où les paroles changent à chaque reprise, est réservé aux strophes paires. L'un et l'autre se modifient légèrement en cours de route, pas assez pour qu'on ne puisse les reconnaître dès leur rentrée, suffisamment pour que l'intérêt soit tenu en éveil ; de sorte qu'à la

[1] *Maîtres musiciens*, 18e livraison, p. 1.

[2] Malgré le C barré, et en raison de la rapidité du *tempo*, la mesure est réduite ici à une semibrève, en dérogation à la convention énoncée plus haut [p. 368].

parfaite régularité des alternances est substituée une série de couples enlacées quelque peu dissemblables, dont le tournoiement perpétuel est délicieux [cf. Mignonne, allons voir...]

Du type mésodique (195) :

A + B + A

dont la fortune n'est pas près de finir et dont les variantes sont nombreuses[1], on peut citer de Costeley[2]. « Je n'ay plaisir si non en ta présence » :

Fig. 479. A + A + B + A + A

Le maître s'efforce d'alléger sa construction : deux strophes sur le thème A sont suivies d'une seule strophe indépendante B ; le thème A revient alors, et par deux fois, mais la période qu'il commande est allégée de près de moitié, de sorte que l'ensemble prend la forme et les dimensions ci-dessous :



Fig. 480.

Déjà l'on a vu (299) le verset alléluiatique raccourcir la reprise de A, après la mésode, d'une redite de l'*Alleluia*. La tendance à abréger les retours est, dans le plan mésodique, apparemment une nécessité. Dans les danses

[1] **Types principaux :**
A + A + B + A + A ; A + B + B + A ; A + A + B + B + A + A

[2] ***Ibidem*, p. 58.**

de la Suite moderne, en général du type A + B + A, les « reprises », obligatoires dans le premier A, seront facultatives ou supprimées dans le second. Mêmes habitudes dans la Sonate. Il en résulte que la symétrie de la forme mésodique ne s'applique point à la durée de l'exécution ; mais seulement à l'aspect graphique de l'ouvrage.

Il ne faudrait pas croire que les Maîtres du XVI[e] siècle s'astreignissent toujours à régler des symétries et des alternances. Il leur arrivait aussi de se laisser guider uniquement par leur texte et, — lorsque celui-ci les emportait dans sa course sans leur permettre ni halte, ni recul, — de ne point répéter, de ne pas même rappeler les motifs déjà entendus. Exemple : la *Prise de Calais*, de Costeley [*Maîtres Musiciens*, 19[e] liv., p. 12] :

A : « Hardis Francoys, faut chasser les Anglais ». C'est un appel à toutes gens de la France, Normantz, Picardz, Bretons, Gascons et autres ; il est solennel et pesant ;

B : « Tabours, clairons, bruyez... tonnez canons... » Cris de guerre ; entrecroisement des voix ;

C : « Marchon Soldatz ! » Il ne s'agit pas d'un défilé de parade, mais d'une escalade de remparts : trochées et iambes s'entrechoquent ;

D : « A mort, canaille... » Les premières basses hurlent à pleins poumons ;

E : « Victoire ! victoire ! » Anapestes joyeux ;

F : « Las je me rendz et plus ne suis Angloise... » Complainte de la *Ville prise*, chantée en trio ;

G : « Bien venu soys, car à toy j'appartien... » Hommage de Calais au Roy de France, en rythme parfait ou ternaire, comme il convient à si noble discours.

Le musicien n'a point lutté contre son texte : il l'a suivi. Il se montre résolument libre ; il est exempt de préjugés. Les répétitions et les symétries qu'il recherche dans les pièces où le style orchestique prédomine, font

place ici à l'énoncé thématique sans retours de la forme lyrique euripidéenne. Constructions redoutables, parce qu'il faut que l'auteur crée, au sein de cette matière mouvante, amorphe, l'unité quand même. Certains poèmes symphoniques de Liszt où les épisodes se succèdent, enchaînés « comme dans la vie », sans recommencements, montrent en même temps que la licence d'un tel plan, le danger qu'il présente. Malgré ses ardeurs géniales, Liszt n'a pas su toujours discipliner et coordonner le défilé de ses puissantes légions.

La triade de Stésichore n'est pas rare au XVIe siècle, et c'est souvent la liturgie qui l'impose. Que deux strophes d'une hymne soient chantées suivies d'un « Amen » tant soit peu développé, voilà le musicien amené à construire comme fit Vittoria mainte fois :



Fig. 481.

Mais les Motets à phases successives, sans retours, et qui s'adaptent rigoureusement à un texte toujours renouvelé, sont les plus nombreux. Ils tirent leur unité du style seul : l'*Ave Maria* de Josquin des Prés est une des plus belles pièces de cette forme lyrique.

La musique religieuse catholique du XVIe siècle n'emprunte pas seulement au Graduel ou au Vespéral les textes latins des offices. Elle s'empare souvent de la cantilène elle-même. Quelquefois elle lui conserve sa contexture mélodique, se contentant de lui infliger des rythmes variés ; ailleurs elle la paraphrase, tout en la laissant transparaître. Dans l'un et l'autre cas elle la glisse au milieu du chœur plutôt qu'elle ne l'installe à l'une des

parties extrêmes. La taille [ténor], ou le mezzo soprano, lorsqu'il y a cinq voix, — et dans ce cas il s'appelle assez volontiers Cinquiesme, — volontiers disent le *cantus firmus* ou *chant choral*; et les autres voix, tout autour, enguirlandent leurs lignes suivant les exigences du contrepoint vocal. Dans ce cas le plan de la pièce est soit déterminé par le déroulement mélodique du texte choisi, si ce texte est intégralement respecté, soit plus ou moins livré à la fantaisie du musicien.

En quelques œuvres, la première apparition du texte grégorien se fait en un simple duo : une seule voix dessine des arabesques autour du thème, issu du plain chant. A la strophe suivante une seconde voix se greffe sur les deux précédentes. Si le chant se poursuit, un quatuor, puis un quintette peuvent naître, tandis que le *cantus firmus* imperturbablement poursuit sa marche ou se répète.

L'une des plus majestueuses compositions de cette sorte est le *Psaume XXXV*, dans le *Dodecacorde* de Claude le Jeune [*Maîtres Musiciens*, 11e livraison, p. 27]. Il se divise en douze sections vocales construites autour du Choral :

Fig. 482.

De - ba con - tre mes dé — ba-teurs...

Le détail des strophes permettra de soupçonner la variété qui résulte des combinaisons ci-dessous :

1. à V voix. — Choral A à la voix du milieu [ici ténor] ;
2. à V voix. — Choral A au baryton [second ténor] ;
3. à V voix. — Choral A au ténor ;
4. à V voix. — Choral A au baryton [second ténor] ;
5. à III voix. — Choral A à la hte-contre [ici contralto] ;
6. à III voix. — Choral A à la haute-contre ;
7. à IV voix. — Choral A au baryton [second ténor] ;
8. à IV voix. — Choral A au ténor ;
9. à V voix. — Choral A au « dessus » [ici soprano ou mezzo-soprano]

10. à V voix. — Choral A au Dessus ;
11. à VI voix. — Choral A au second Dessus [ici mezzo-soprano] ;
12. à VII voix. — Choral A au baryton [second ténor].

Chacune de ces strophes, très développée, est faite des huit « distinctions » mélodiques que comporte le Choral A et qui sont dissemblables entre elles. Si on les appelle *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h*, chaque strophe sera :

Fig. 483. $\underbrace{a + b + c + d + e + f + g + h}_{A}$

de sorte que l'ensemble du Psaume appartient, par la réitération permanente de A, au type de construction par répétition :

A + A + A + A + A + ...

Mais l'arrangement des diverses périodes, à l'intérieur de A exclut symétries et retours.

Remarquer que si le Choral A se répète, il y a autour de lui une rénovation perpétuelle des parties vocales qui enguirlandent le thème. Observations faites déjà à propos des Ténors du Moyen Age, prototypes de ces variations.

En dépit de la monotonie modale et tonale, l'ensemble est d'une grandiose plénitude ; aussi bien convient-il de ne pas oublier qu'il s'agit ici d'une pièce collective, d'une méditation religieuse, qui s'accommode de cette uniformité dans la couleur. D'autre part la stabilité harmonique, si nécessaire en un chœur non accompagné, évoque impérieusement une tonique centrale, pivot de toute la construction.

On assiste ici, en effet, à l'épanouissement magnifique de l'harmonie latente. Les accords parfaits « naturels », les seuls que la nature fournisse directement, et qui ont droit — puisque les phénomènes de la Résonance les engendre — à devenir au moins des personnes morales, constituent dans la polyphonie du XVI[e] siècle, une trame

sonore, robuste. Les enveloppements du *cantus firmus* se font dans une langue désormais fixée. Les vieux modes s'adaptent aux exigences d'un régime non encore défini, mais déjà exigeant, quoique subreptice. Si l'on peut concevoir une autre discipline musicale que celle-là, il faut reconnaître que, une fois les Accords Parfaits établis en fondements de l'harmonie, la Tonalité est normalement engendrée : elle crée un milieu sonore homogène.

Il semblerait qu'un *cantus firmus* fût pour le libre musicien un gêneur. L'éloquence des maîtres du XVIe siècle paraît au contraire avoir été stimulée par ces entraves. Les musiciens de la Réforme ont souvent imposé le texte d'un choral à l'une des voix médianes et ils l'échafaudent sans jamais l'étouffer. Tout incomplet qu'il fût, l'exemple (458) a fourni une idée de leur manière : les psaumes protestants furent les modèles que Claude le Jeune suivit dans son *Dodecacorde*.

Les musiciens catholiques ont pris de préférence pour textes du *cantus firmus* les plains chants liturgiques. Tantôt ils leur gardent la forme traditionnelle, tantôt ils leur font subir des modifications plus ou moins profondes. Pour donner une idée des métamorphoses qu'un texte grégorien tolère, tout en conservant l'essentiel de sa contexture mélodique, juxtaposons le thème de l'*Ave verum*, sa transcription en notation moderne, et l'adaptation que Josquin des Prés en a faite :

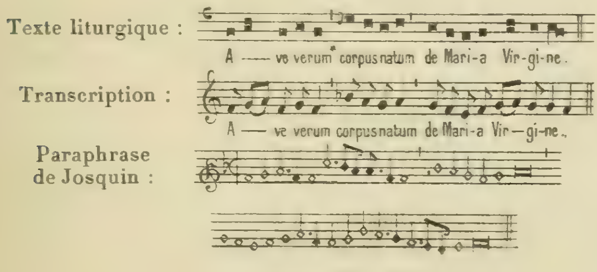


Fig. 484.

Les signes qui marquent les distinctions, les petits traits qui coupent la ligne supérieure de la portée, permettent, par le repérage qu'ils fournissent, d'apprécier les amplifications de la paraphrase.

De pareilles compositions, variations véritables, ont pour plan :

$$A + A' + A'' + A''' + A'''' + \dots$$

Le motif essentiel A est susceptible de changements d'additions, d'abréviations de toute nature. [Les accents, en nombre croissant, qui accompagnent la lettre représentative du thème, indiquent la diversité de ces réitérations thématiques.]

Un des plus beaux exemples que l'art de la Renaissance puisse montrer de ce genre, appelé à une si longue fortune, est fourni par Claude le Jeune, dans son *Printems*, en musique dite « mesurée[1] » [*Revecy venir du Printans*]. Après un refrain à V voix, la première strophe est chantée à II ; — refrain à V ; — deuxième strophe à III, sur le même thème que la première ; — refrain à V ; — troisième strophe à IV, sur le même thème ; — refrain à V ; — quatrième strophe à V ; — refrain à V. Le plan [R = refrain] est :

Fig. 485. $\underline{R + A} + \underline{R + A'} + \underline{R + A''} + \underline{R + A'''} + R$

le thème étant, dans toutes ces réitérations, confié au Dessus.

La pièce XIII de la même œuvre montre un système de variations encore plus riche. Sur le thème:

Fig. 486[2].

Ma mignonne, ie me plain

[1] Mesurée à l'antique. Sur cette tentative, voy. p. 370. La pièce dont il s'agit se trouve à la 12[e] livraison des *Maitres Musiciens*, p. 11 et suivantes.

[2] Même observation que plus haut. Voy. note 2, p. 393.

Claude le Jeune construit huit strophes [*Maîtres M.*, 13e liv., p. 1], la première à IV voix ; la seconde à II ; la troisième à III ;... la huitième et dernière à VIII. L'importance de chaque strophe est telle qu'on pourrait voir là huit pièces distinctes, constituant une œuvre monumentale, de la forme que l'on a baptisée « cyclique[1] ». Il ne s'agit pas en effet d'une phrase-type présentée sous des arrangements divers, mais d'une série de développements divergents, issus d'un thème unique. Si l'emploi exclusif de *sol mineur* avec des modulations passagères aux tons voisins, n'infligeait à l'ensemble quelque monotomie, une telle œuvre donnerait satisfaction aux *desiderata* les plus modernes. Telle qu'elle est, nous y pouvons goûter les plus hautes joies.

Un grand nombre de motets d'églises — pièces musicales polyphones assez courtes — ont aussi un *cantus firmus*. Mais le musicien peut n'emprunter au texte liturgique qu'une simple « intonation », autrement dit les premières notes de la cantilène ecclésiastique. Elles lui servent de thème ; il les développe sans s'imposer, à l'une des parties, la contrainte d'un Chant Donné persistant. Ainsi l'antienne suivante fournit à Palestrina la tête de son motet :

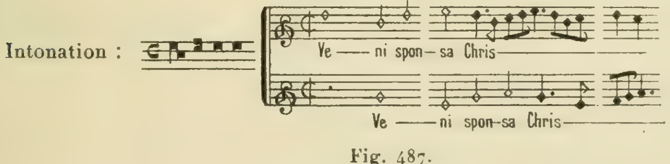


Fig. 487.

Le ténor et la basse feront leurs entrées à l'octave inférieure, de la même manière, par le ministère du thème tiré de l'intonation. On retrouve aussi dans le développement, outre l'utilisation du thème initial, des paraphrases très libres des autres parties de l'antienne ;

[1] Voy. chapitre VII, p. 592.

de sorte que l'auditeur familier avec l'Antiphonaire reconnaît partout les traces de la vieille cantilène. Cette mélodie, devenue motet polyphone, conserve sa modalité : elle est du mode de SOL, avec *fa* naturel. Le ♯ n'intervient que dans quelques formules de cadence. On entend le ton d'*ut* et on conclut en *sol*. C'est là un de ces compromis qui donnent à tant d'ouvrages, au XVIe siècle, une physionomie spéciale.

La forme du Motet-Répons, au XVIe siècle et au XVIIe, empruntée dans ses grandes lignes aux *responsoria* de l'Office [p. 249], peut être représentée aussi par $A + B + \frac{A}{2}$. C'est le Verset qui sert de mésode [B]; après quoi il y a reprise de la seconde partie de A seulement. L'habitude de Palestrina, de Vittoria, est d'associer les Répons par groupes de trois. D'Indy voit dans ces ensembles des « triptyques musicaux », dans lesquels chaque volet concourt à l'expression d'un sujet unique. Ces dramatiques peintures sont particulièrement émouvantes, lorsque Vittoria les signe. Il faut entendre le *O vos omnes*, encadré par le *Recessit pastor noster* et le *Ecce quomodo moritur justus* [douleur de la Vierge, précédée et suivie d'une méditation sur la mort du Pasteur et du Juste] pour savoir quelle émotion peut jaillir d'un fragile quatuor vocal. Les trois pièces ainsi associées n'ont généralement d'autre lien que le style ; leurs motifs sont distincts, de sorte que l'ensemble est :

$$\left(A + B + \frac{A}{2}\right) + \left(C + D + \frac{C}{2}\right) + \left(E + F + \frac{F}{2}\right)$$

Fig. 488.

et l'équilibre est dû, si l'on ose dire, à la symétrie des sentiments exprimés.

Le Madrigal peut être considéré comme le décalque du Motet, en langue moderne et en style profane. Les

formes pourtant paraissent tendre assez souvent à plus de symétrie. Si la construction « successive » de la monodie lyrique [A + B + C + D + E +...] y est fréquente et correspond à la marche non regressive du texte, on trouve aussi des Madrigaux avec retours, formant encadrement à la partie centrale. Voici deux types :

A + B + A   A + [B + C + D + E] + A
mésode

Fig. 489.

Sur des paroles différentes le même motif réapparaît et prend ainsi une importance signalée, au commencement et à la fin de la pièce.

Le Madrigal dramatique, dialogué, échappe à une réduction en formules simples. Les beaux Dialogues de Schütz, sortes de Cantates d'église, primitives, peuvent compter parmi ces compositions, qui sont déjà d'essence dramatique, en effet.

Messes. — Elles sont le plus souvent composées sur un thème tiré du Graduel ou de l'Antiphonaire. Les exemples (471) (472) montrent appliquée au *Gloria*, comme elle l'est d'ailleurs à toutes les autres parties de la Messe [*Kyrie*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*], l'intonation de l'Antienne :

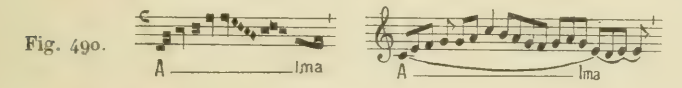


Fig. 490.

qui est le thème conducteur de l'ensemble et, si l'on veut, le *leitmotiv* chargé d'évoquer en chaque partie l'image de la Vierge.

Les thèmes liturgiques ne sont pas les seuls à alimenter l'ingéniosité des maîtres du contrepoint vocal. Les chansons profanes, parfois les plus scabreuses, servent d'assises thématiques au *Kyrie*, au *Gloria*, au *Credo*, au *Sanctus*, à l'*Agnus*, et, par une irrévérence naïve, masquée

d'ailleurs par des précautions oratoires, on chantait la « Messe de l'*Homme Armé* », la « Messe *Ami Baudichon* », la « Messe *Bayse-moy ma mie* », aussi bien que la « Messe *Veni Creator Spiritus* » ou toute autre empruntée à la liturgie[1].

Dans tous les cas, un tel plan est remarquable par son unité. Sur un seul thème une composition très développée déroule ses périodes ; ses épisodes mêmes se rattachent à ce motif central. De sorte que si nous appelons A le thème et son cortège de déductions, nous devrons représenter par la même lettre toute la série des pièces successives : il faudra simplement, pour marquer les modifications thématiques, ajouter à cette lettre un indice variable.

L'une de ces œuvres « cycliques », la messe de Palestrina dite *Aeterna Christi munera*, va faire comprendre ce régime. Le thème initial étant A, on aura A_2, A_3, A_4, A_5, A_6, autrement dit les thèmes dérivés, employés au *Kyrie*, au *Gloria*, au *Credo*, au *Sanctus*, à l'*Agnus* :



Fig. 491.

Or il y a, dans le *Kyrie* trois parties [*Kyrie*, *Christe*, *Kyrie*] ; trois dans le *Sanctus* [*Sanctus*, *Benedictus*, *Ho-*

[1] Cf. Tiersot, la *Chanson Populaire*, p. 451 et suiv., et aussi un article du même dans la *Tribune de Saint-Gervais*, 1895, n°s 6 et 8. Cet étrange usage est là parfaitement exposé et, dans une large mesure, excusé. Cf. Michel Brenet, *Palestrina* [Alkan], p. 156 et suivantes.

sanna] ;trois [ici deux seulement] dans l'*Agnus*. Afin d'éviter la monotonie, Palestrina fait choix d'un second thème, de moindre importance [thème de la *Missa de Angelis*, du xive siècle], et qui va lui fournir, non seulement le *Christe* et le *Benedictus* :

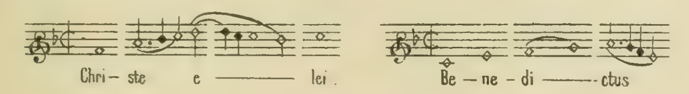


Fig. 492.

mais, par dérivation, le second *Kyrie* et, au second *Agnus*, un contre-chant du premier thème. De sorte que, dans la pièce finale, les thèmes A et B se superposent et s'amalgament.

Il est impossible d'entrer ici dans le détail de chaque morceau choral, en cette ample composition, d'indiquer comment toute nouvelle transformation des thèmes se répercute dans la structure de chaque pièce : les assises de cet art sont si robustes et sa charpente est si forte que Bach, dans ses amplifications prodigieuses, n'imaginera rien de plus cohérent. Dès maintenant l'architecture musicale de l'Art Moderne est fondée, et ses progrès ne s'accuseront que dans la mise en œuvre.

Il reste à se demander comment la Tonalité, alors adolescente, applique son décor aux membres de cette ordonnance : la Modalité n'est pas morte encore; elle a même, à cette période dernière de sa longue vie, de magnifiques réveils, — sans parler de l'obstruction, parfois sournoise, qu'elle oppose au nouveau régime. Il faut donc s'attendre à ce que celui-ci connaisse des flottements et se contente souvent d' « à peu près ». Néanmoins, il est assez puissant déjà pour imprimer le sceau de ses exigences à la majorité des ouvrages. Deux pièces chorales, séparées l'une de l'autre par plus d'un demi-siècle, vont être examinées, afin que par la comparaison soient saisies sur le vif les

luttes du Majeur contre les anciens Modes, et que puisse être prévue l'issue de sa lutte contre eux.

Modalité et Tonalité dans leurs rapports avec la polyphonie et avec le plan. — La Messe *de beata Virgine* de Brumel appartient aux premières années du XVIe siècle [*Maîtres Musiciens*, 8e livraison, p. 1 et suiv. Voy. l'avertissement d'Expert sur les accidents dits de tradition].

Kyrie. — Mode de ré, en *sol;* armure : ♭. Si *ut* est ♯, ce qui est certain plusieurs fois, il y a ici des modulations au Ve degré modal, pseudo-dominante.

II. *Christe.* — Mode de ré, en *sol;* armure : ♭. Très vague modulation au Ve degré, p. 6, mes. 8 à 11 ; elle est contredite deux mesures plus loin.

III. *Kyrie.* — Mode de ré, en *sol;* armure : ♭. Pas de modulation.

Gloria. I. — Mode de ré, non transposé. Modulations imprécises au IVe degré modal, pseudo sous-dominante.

II. *Spiritus*[1]. — Mode de ré. Modulations nettes au IVe degré, sous-dominante.

III. *Qui tollis.* — Mode de ré. Au moins une modulation en *la*, V^e degré modal, dominante.

IV. *Qui sedes.* — Mode de sol. Modulations au Ve degré.

Que le lecteur examine les cinq premières mesures de la page 26, il y découvrira sans doute plusieurs modulations successives. Même page, mes. 11, modulation (?) en *ré*. Page 27, les trois dernières mesures, avant le *cum sancto*, se recommandent à la sollicitude du maître de chapelle qui fera exécuter cette Messe, au même titre que les cinq premières de la page 26. — Dièses ou non ?

V. *Cum sancto.* — Ici encore on est tenté de diéser le

[1] Le texte du *Gloria* est ici différent du texte consacré.

fa, dès la seconde mesure, de recommencer à la quatrième... Mais comme à la sixième le *fa* est nécessairement naturel, on se demande pourquoi dès l'abord il a été dièse. C'est encore le Mode de SOL. Faut-il le traiter « tonalement » avec sensible partout, qui l'abolit, ou en respectable personne modale, ignorante de la « sensibilité » ? L'*Amen* est un joli problème proposé à la sagacité des maîtres de chœur. En tout cas, on doit louer la prudence d'Expert.

Sans prolonger l'examen détaillé de ces modulations vraies ou fausses, on dressera la liste des modalités apparentes dans la série des autres pièces.

CREDO. — Mode de RÉ. Le thème est celui de la vénérable cantilène en *phrygisti* intense, un des plus anciens chants de la liturgie chrétienne.

Crucifixus. — Mode de SOL.

Et unam Sanctam. — Mode de SOL, avec cadence en *ré*, avant l'*Amen*, aussi en mode de SOL.

SANCTUS. — Mode d'UT, dans le ton de *fa*. Ici l'on vogue en pleine Tonalité. Le *pleni sunt* excursionne à la dominante [ton d'*ut*], avec quelques si ♭ de repentir, que la Modalité suggère à Brumel.

Benedictus. — Idem. Avant l'*Hosanna* une suspension à la dominante, sans modulation par la sensible : le *si* reste ♭.

Hosanna. — Toujours la Tonalité, le mode d'UT, en *fa*.

AGNUS. — Tout entier tonal [mode d'UT], en fa.

Que peut-on tirer de ce désordre ? Pourquoi le *Kyrie*, le *Gloria* et le *Credo* se rattachent-ils au passé modal, tandis que le *Sanctus* et l'*Agnus* s'orientent vers l'avenir tonal ? Si la vieille race des Modes, condamnée, n'avait pas eu, dans le cours du XVIe siècle, de plus habiles défenseurs que Brumel, — lequel en joue à tort et à travers, elle n'eût pas attendu le milieu du XVIIe siècle pour

disparaître tout à fait. Mais une messe de ce maître exprime bien les incertitudes de l'époque : les musiciens se croient encore disciples de la Modalité ; à chaque instant ils trébuchent dans les sensibles de la Tonalité grandissante. Et comme par bonheur pour eux, — par malheur pour nous, — ils ne sont pas toujours tenus de les préciser par le ♮ ou le ♯, ils s'en tirent ou ne s'en tirent pas... Cela s'exécutera au goût des gens, à la fantaisie des personnes.

Écoutez cependant Michel de Menehou : « Franchinus Gaforus dit que si la lettre[1] est louable ou modeste, qu'il la convient mettre du premier ou du huitiesme ton[2]. Si elle est aspre et dure, du troisiesme ou du septiesme. Et si elle est pitoyable ou lamentable, du quatriesme ou du sixiesme, combien que peu de musiciens y prennent garde... » On croirait entendre Platon et Aristote dissertant sur la valeur éthique des Harmonies. Leur doctrine n'est pas beaucoup plus explicite que celle de Michel ; elle est seulement plus impérative...

Quant à Brumel, sans qu'il soit possible de deviner ses motifs, tantôt il ne module qu'à la dominante, tantôt il ne module qu'à la sous-dominante, — si ce n'est point faire injure aux V[e] et VI[e] degrés des échelles modales mises en cause, de les décorer de vocables réservés aux seuls degrés du mode d'UT ; — tantôt il ne module point du tout. Des vétustes modes mineurs il passe brusquement [*Sanctus*] au nouveau Majeur ; et ce n'est point par symbolisme : le mot ni la chose n'avaient cours alors... Mais il faut constater — résultat d'importance — que si les pseudo-modulations de Brumel se font sans ordre et souvent avec maladresse, elles aboutissent aux Tons Voisins.

En ce qui concerne l'application des tons aux grandes

[1] Le texte, les paroles « à mettre en musique ».

[2] Entendez Mode !

divisions de l'ouvrage, on observera que cette messe commence en *sol*, continue en *ré*, repasse par *sol* et finit en *fa*. Comme il s'agit ici du mode de RÉ en *sol*, du mode de RÉ en *ré* et du mode d'UT en *fa*, cette énumération englobe confusément des phénomènes divers. — Or, l'auteur semble de bonne foi, avoir raisonné comme il suit : « Un seul ♭ figure à la clef du *Kyrie* ; celui-ci a donc pour pendant l'*Agnus* terminal, armé, lui aussi, d'un seul ♭. » Et il a conclu le Kyrie sur *sol*, l'Agnus sur *fa* ; rassuré par le fait qu'il leur attribuait même armure.

L'examen de la messe palestrinienne *Aeterna Christi munera* montrera comment, dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, un esprit clair se tirera des difficultés inhérentes à une époque où la langue évolue rapidement.

KYRIE. — Mode d'UT, en *fa*. Mesure 10 : modulation passagère à la dominante[1].

Christe. — *Idem*. Cadence à la dominante sur le dernier accord.

Kyrie. — *Idem*. La dominante effleurée aux mesures 7 et 9.

GLORIA. — *Idem*. Modulations à la dominante, mesures 26, 29 et 30 ; 48, 49, 50 et 52. — Modulations à la sous-dominante, au *Jesu Christe*, d'un très bel effet dans sa simplicité : c'est la première apparition de la sous-dominante. — Quatre mesures plus loin modulation à son relatif mineur, *sol*. — A la mesure 36, cadence parfaite en *ré mineur*, relatif de *fa*.

CREDO. — *Idem*. Modulation à la dominante, mesure 29. — La dominante effleurée aux mesures 41 et 43 ; aussi à la mesure 77, en attendant le repos à la dominante de la mesure 82, sur le mot *finis*. — Nouvelle cadence, parfaite cette fois, à la dominante, mesure 93.

[1] Il ne sera pas tenu compte ici des cadences rompues, c'est-à-dire de celles où le *si* ♮ n'amène pas l'accord parfait sur *ut*.

Entre 82 et 93, des *si* ♮, un UT ♯, un *fa* ♯ ; de sorte que l'on touche à *ut*, à *ré mineur*, à *sol* [*mineur* auquel se substitue un *majeur*]. Plus loin un passage modulant encore plus remarquable, où le ton de *ré*, le ton de *sol* et le ton d'*ut* chevauchent l'un sur l'autre par cadences emboîtées, le tout aboutissant au ton de *fa :*



Fig. 493.

La est la dominante de *ré mineur* ; *ré* est la dominante de *sol mineur* ; *sol* est la dominante d'*ut :* de là ces accords majeurs juxtaposés, par élision de l'accord mineur attendu.

La modulation à la sous-dominante est effleurée aux mesures 100 et 101 [*cum glorificatur*] ; une cadence à son relatif mineur se produit trois mesures plus loin.

SANCTUS. — *Idem.* Pas de modulation.

Benedictus. — *Idem.* La sous-dominante effleurée à la mesure antépénultième. Repos à la dominante.

Hosanna. — *Idem.* La sous-dominante effleurée à la 9e mesure.

AGNUS I. — Modulation franche à la sous-dominante aux mesures 7 à 10 ; très passagère à la dominante, mesure 21.

Agnus II. — Sous-dominante touchée à la mesure 16 ; un peu plus accentuée à la mesure 32 ; très appuyée dans les quatre mesures qui précèdent la dernière, de sorte que la cadence plagale, qui forme conclusion, a une grande plénitude :

Fig. 494.

On verra J.-S. Bach réserver le plus souvent la sous-dominante pour la fin d'une pièce : Palestrina ici lui montre le chemin. Et lui-même suit la voix tracée par

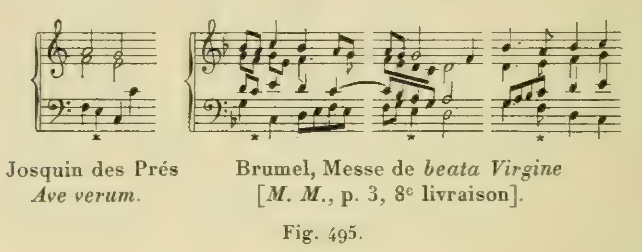
les Anciens. Il joue de la sous-dominante comme ils jouaient des Conjointes. La modulation à la quarte supérieure [= à la quinte inférieure] est tellement voisine de l'échelle assise sur la tonique qu'elle semble n'en être qu'une annexe. Elle lui sert d'étai, dans les formules conclusives.

En résumé toute la Messe *Aeterna Christi munera* est tonale, c'est-à-dire en Mode d'UT, et dans le ton de *fa* ; aucune division ni subdivision n'adopte un autre ton. De là une unité parfaite à coup sûr mais excessive, et une monotonie déclarée. Toutes les modulations passagères se font soit à la dominante, — ce sont de beaucoup les plus nombreuses, — soit à la sous-dominante ; celle-ci aimant à se produire vers la conclusion de la pièce. — Les tons relatifs mineurs de la tonique *fa* et de la sous-dominante *si* ♭ sont rarement employés. Le relatif de la dominante n'apparaît pas.

Le Majeur tonal [Mode d'UT] règne donc ici presque sans partage, et les vieux modes ont disparu. Palestrina y renonce le plus qu'il peut : l'art de Janequin ou de Josquin des Prés lui est hostile. Le jeu des voix superposées, en stimulant les fonctions harmoniques latentes, l'a orienté, sans doute parce qu'il avait l'âme paisible, vers une langue uniforme, exempte de rudesse. Sa main souverainement habile sait conserver à chaque partie vocale son indépendance, et ses voix sont encore mélodies individuelles. Mais tout de même il élimine de leur dessin les rudes traits qui sont chers à ses devanciers. Il trouve le moyen d'être, sans le savoir, presque un pur harmoniste : il y a bien peu de coins dans son œuvre où les sons superposés ne forment des accords régis par les formules empruntées aux premières indications de la résonance, qui suscitent les Accords de III sons. Au contraire dans Brumel, Mouton, de la Rue, dans toutes les

œuvres du XVIe siècle naissant, les agrégations sonores résultant de la simultanéité des parties, et qui échappent à toute codification harmonique, ne sont pas rares; la plume de ces Maîtres, indépendante, se soucie peu d'enrégimenter tous les sons, à chaque moment dans des alignements « verticaux ». Elle affirme sa fantaisie en risquant autour de ces colonnes sonores des ornements qui ne font point corps avec elles.

On ne rencontrera jamais, dans Palestrina, des libertés telles que celles-ci [*] :



Josquin des Prés *Ave verum*. — Brumel, Messe de *beata Virgine* [*M. M.*, p. 3, 8e livraison].

Fig. 495.

Les âpretés modales, chères à ces maîtres, appelaient une grande souplesse dans l'écriture. Palestrina, qui s'oriente fermement vers la tonalité, a été un puriste à la façon de Malherbe : il a rejeté les vieux mots et les tournures qui lui ont paru surannées. Par quoi il a contribué à l'affadissement du langage musical, et a entravé la liberté mélodique des « voix ». La sereine beauté de ses œuvres s'accommode, il est vrai, de ces formes châtiées, mais leur charme n'empêche qu'on se prenne à regretter parfois les audaces expressives de ses prédécesseurs.

Entre les polyphonistes un peu frustes dont l'activité remplit le premier tiers du XVIe siècle et Palestrina, ce trop grand sage, se placent des musiciens exquis, traditionalistes par l'emploi persistant des modes, amateurs déjà de cette Tonalité qui bientôt confiquera tout et tous, mais se refusant encore à sacrifier les vieilles échelles. L'influence de Palestrina et de son école n'empêcha point d'autres

artistes, en divers lieux, de conserver vivante, après lui, la tradition modale. Elle se prolongera jusqu'au milieu du XVIIe siècle, et au delà. Dans les ouvrages de Schütz on reconnaît l'alliance provisoire conclue entre la formule modale et la Tonalité. En isolant, dans l'exemple (496), le soprano, qui est spécifié par la liaison supérieure [⁀], on se trouve en face d'une mélopée dans le mode de FA. Le contexte harmonique contient des formules de cadence qui n'ôtent rien à l'allure modale de la pièce :

Passion selon saint Luc [*nie Keinen*]

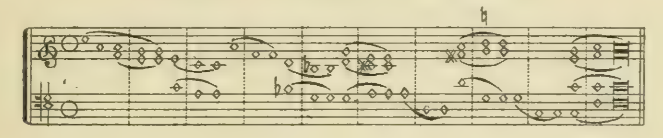


Fig. 496.

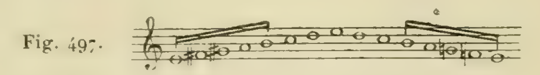
C'est bien à une gamme de *fa* avec *si* ♮ que l'on a affaire : le *si* ♭ des 4e et 5e mesures est une modulation passagère ; le *si* ♮ est organique et donne aux trois mesures conclusives leur sévère expression.

Parmi les derniers défenseurs de la Modalité il faut citer les organistes antérieurs à Bach. Entraînés par leur clavier vers les recherches et les découvertes harmoniques, ils parlèrent un langage splendide par la variété et l'éclat. Ils allèrent vite en besogne dans le monde des accords ! Ils ne se contentèrent point de ces tons voisins, relevés dans les analyses ci-dessus, et dont on peut constater l'emploi à peu près exclusif, en tout le répertoire du XVIe siècle. Il ne faudra rien moins que la puissance et la volonté de Bach pour refréner les audaces des organistes, ses maîtres. L'expression modale, qui les charmait, éclate dans leurs œuvres par des modulations anormales, surprenantes, — même pour nous.

Une *Toccata per l'Elevazione* de Frescobaldi [† 1654)

[*Messa degli Apostoli*, dans les *Fiori Musicali*, op. 12, Venise, 1635] est construite sur l'échelle modale suivante, ressouvenir modernisé, à certaines places, de l'hypodoristi hellénique :

Fig. 497.



On est en *la* mineur, apparemment ; en réalité le mode est de MI, avec altérations ascendantes des IIe et IIIe degrés. Peut-être vaudrait-il mieux supposer qu'on n'est ni en *la* ni en *mi*, et que, par la volonté du musicien, on flotte d'une échelle à l'autre. Le point de départ et la conclusion se font sur l'accord parfait majeur de *mi*. Ce *mi* est-il tonique ? est-il dominante ?

Il est à la fois la fondamentale d'une échelle modale et la dominante d'une échelle tonale : de là le caractère fort ambigu de toute la pièce. Et, pour ajouter aux incertitudes, voici dans quel ordre les modulations, tant précises que simplement frôlées, — celles-ci entre crochets, — se succèdent :

Mi majeur — la mineur ; sol majeur ; ré majeur ; [*sol mineur*]*; la mineur ; ré mineur ; la mineur ; ré mineur ; la mineur ; ut majeur ;* [*sol majeur*] ; *la mineur ; ré mineur ;* [*sol mineur*]*; sol majeur ; ré mineur ;* [*ut mineur*]*;* [*la mineur*]*; mi mineur ; la mineur ; mi majeur.*

La pièce est courte : elle a quarante-huit mesures. Les frôlements de *sol mineur* et d'*ut mineur* sont de toute beauté. Dans cette « Elévation » il semble que les déviations tonales soient destinées à exprimer plus de mystère.

On trouverait dans Buxtehude lui-même [† 1707] des pérégrinations harmoniques inouies, contre lesquelles le génie de Bach s'insurgera. Le grand Cantor ne se permettra de hautes licences que dans des cas extrêmement rares, pour atteindre un effet expressif exceptionnel.

Tandis que ses prédécesseurs et ses contemporains prodiguaient les accrocs à la Tonalité, il organisa celle-ci en formules implacables. Il fut, comme le disait un jour Jadassohn à ses élèves, un peu surpris de cette comparaison *alla francese* : « le Louis XIV du régime tonal ». Bach ne fondera la Tonalité pure, qui deviendra « classique », qu'en ruinant définitivement la Tonalité plus ou moins modale, vivante encore lorsqu'il parut, et dont il rejeta les manières.

La musique de la Renaissance aura des poussées encore, dans les œuvres de certains artistes, jusque vers 1700, peut-être au delà. Il faut le reconnaître, afin de rejeter ces étanches cloisons qu'on est tenté de construire entre les époques successives.

Observer aussi que l'art de la Renaissance, à la fois tonal et modal, comporte autant de variétés [écoles françaises, wallonnes, flamandes, italiennes, espagnoles, allemandes, etc.] que les écoles de peintures en montrent au même temps. Et dans le seul art français, Expert a marqué des différences, selon les provinces.

Un curieux exemple fournira comme un résumé des mœurs musicales au xvie siècle. Il est tiré des *Meslanges de feu Monsieur du Caurroy*, édités en 1610, chez Ballard [17e livraison des *Maîtres Musiciens*] : *Noël* en l'honneur du roy Henry, à cinq voix, pour mezzo-soprano, tenor ou contralto [haute-contre], deux barytons et basse.

L'échelle indiquée par l'armure [1 ♭] et par le thème d'entrée est l'échelle[1] modale E :

Fig. 498. E Echelle modale — E Echelle tonale

[1] Echelle *modale*, entendez : E. appartenant à un mode autre que le majeur moderne ; échelle *tonale*, c'est-à-dire appartenant au mode majeur moderne.

mode de SOL transposé d'une quinte au grave ou d'une quarte à l'aigu. Mais l'échelle entendue en cours de route, la plupart du temps, et qui sert à conclure, est l'échelle tonale E' (498). Le musicien hésite constamment entre l'une et l'autre. L'armure qu'il a choisie, si on la lit « tonalement »[1], est celle du ton de *fa* et appelle la quinte tonale *fa-ut*, la tonique étant *fa*. Or, voyez les entrées vocales :

Fig. 499. A B

Les quatre premières notes annoncent la division de l'octave modale E (498) par la quinte *ut-sol :*

Fig. 500.

Et les mêmes alternances se poursuivent aux cinq voix. Le *si* ♭ est si bien organique que la basse fait son entrée avec le *mi* ♭ des Conjointes [*sol ut ré ut fa mi* ♭ *ré*...] amenant passagèrement le ton de *si* ♭, IVe degré de l'échelle modale.

Or, ce sont là [chap. VI] les imprécises ébauches d'une exposition de Fugue, mais appliquées à une échelle *modale*, laquelle est en conflit formel avec l'échelle *tonale* dont l'auteur s'est servi ; car les cadences en *fa*, par la sensible, ne manquent pas dans la pièce. Dans la dernière ligne seule il y en a deux qui voisinent avec la cadence finale et tonale en *ut*.

Que faut-il en conclure, sinon que les musiciens de la Renaissance adoptent la Tonalité [le mode d'UT] sans en faire le pivot exclusif de leur harmonisation. Un bémol à la clef ne signifie pas pour eux ceci seulement : « on est en *fa* » ; ce qui, dans notre langage actuel, veut

[1] C'est-à-dire conformément aux exigences de la *Tonalité*, régime du mode majeur moderne.

dire : on est dans le mode d'UT, transposé dans le ton de *fa*.

En *fa*, avec quinte modale *fa-ut*, on pourrait concevoir les entrées ci-dessous, qui respectent A (499) :

Fig. 501. Sujet Réponse

ou celles-ci, qui respectent B (499) :

Fig. 502. S. R

Mais du Caurroy, comme ses contemporains, joue de la quinte modale aussi bien que de la « quinte tonale[1] », parfois plus volontiers, et c'est ici le cas.

Ainsi les maîtres du XVIe siècle usent déjà des Accords ; seulement ils n'interprètent que vaguement la Résonance et la Tonalité. Ils tendent aux agrégations sonores qu'elles suggèrent, sans les réaliser toujours avec exactitude. Elles ne se présentent point à eux avec un caractère de nécessité ni d'obligation.

[1] Entendez : quinte modale dans le Majeur moderne.

VI

ÉPOQUE MODERNE

[1600-1860]

I

LES INTERVALLES

L'Échelle. — Les tierces sont devenues décidément des facteurs essentiels, inséparables des Consonances Parfaites. Les maîtres de la Renaissance ont témoigné encore une réelle prédilection aux agrégations faites des seules octaves, quintes et quartes, au début et à la conclusion d'une pièce : les musiciens du XVII[e] siècle vont trouver « creuses » de telles sonorités. Ils exigent que les tierces les garnissent et que leur douceur ajoute sa plénitude à la justesse austère des consonances primordiales. Ils créent le régime harmonique moderne. Le mot « harmonie » dorénavant prend pour l'historien un sens neuf et précis. Il exprime que les applications de la Résonance se sont encore étendues ; que ses sollicitations se font de plus en plus pressantes ; que les Accords vont devenir des réalités. Si bien que le temps approche où la dissociation va se produire avec l'Harmonie et la Mélodie, entre « l'accompagnement » et « le chant ». On trouvera simple et d'une parfaite élégance, par réaction contre le chœur, devenu encombrant, de soutenir une voix isolée ou un instrument en solo, par des étagements de tierces.

La forme et l'usage des intervalles se ressentent des deux causes énoncées ci-dessus : extension des sons harmoniques et constitution des accords d'une part, — isolement de la mélodie d'autre part.

Extension des harmoniques. — La figure (327) doit être complétée comme il suit :

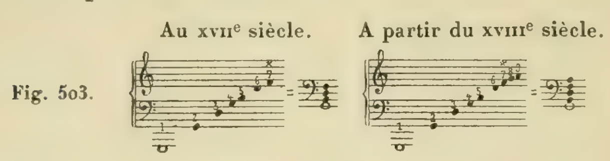


Fig. 503.

Tout se passe comme si, la Septième [*] étant corrigée comme il a été dit antérieurement, on recevait du phénomène de la Résonance plus largement perçu, le conseil de traiter comme « naturel » l'accord de Septième-Dominante. Insistons là-dessus : la Septième naturelle est extra-diatonique ; de sorte que fonder l'accord SOL-*si-ré-fa* sur la Résonance telle quelle, est impossible. Mais après rectification de ladite Septième, et par un abus de langage, on est convenu de considérer l'accord SOL-*si-ré-fa* comme un produit de la nature. Conséquence : il pourra n'être point « préparé ». De même sera traité l'accord de Neuvième-Dominante SOL-*si-ré-fa-la*, dont tous les éléments, sauf la Septième, sont issus de la Résonance.

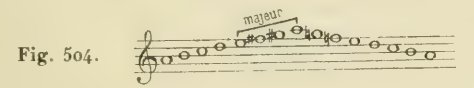
Ces faits, propres au domaine de l'harmonie, réagissent immédiatement sur les intervalles mélodiques. Le tableau (464) deviendra, au moins dans le style instrumental, insuffisant. La septième mineure va prendre rang parmi les intervalles usuels pratiqués mélodiquement. Et, à partir du XVIIIe siècle, la neuvième majeure elle-même, dissonance naturelle (503), s'inscrira parmi eux. Toutefois, le style choral pur, où les voix ne sont pas accompagnées, continuera jusqu'à nos jours à se contenter du formulaire (464) : les intervalles autres sont réputés scabreux.

Quant aux intervalles augmentés ou diminués, l'harmonie leur ouvrit un large crédit dans le style instrumental et aussi dans la monodie vocale soutenue par des accords. Abstraction faite du Chœur, où les frottements

des voix entre elles créent des nécessités restrictives, l'Epoque Moderne a lâché la bride à tous les intervalles, et le chromatisme s'est développé plantureusement.

Isolement de la mélodie vocale. — La voix traitée en solo n'a plus à s'astreindre aux précautions requises d'une « partie » chorale. Elle est traitée comme un instrument, parfois avec abus. Il suffit de jeter les yeux sur une partition de Weber, de Berlioz ou de Wagner pour constater la liberté d'allures concédée à la ligne mélodique confiée au chanteur. Cette liberté ne va pas sans risques. Mais de moins en moins la difficulté compte. Les accroissements de la langue harmonique ont eu pour conséquence d'aiguiser l'habileté des interprètes.

L'Échelle. — Le Mode d'ut est l'unique maître. Il ne subsiste en dehors de lui qu'un mineur ambigu, issu du mode de ré, imprégné de majeur, et dont la formule est double : la descente de l'échelle ne se fait point comme son escalade. Cf. (421) :

Fig. 504.


Ainsi le tétracorde supérieur de l'échelle « mineure » ascendante appartient au mode majeur. Après J.-S. Bach, les musiciens infligeront à cet hybride l'armure du ton majeur parallèle, situé une tierce mineure plus haut ; autrement dit : ils tiendront compte seulement, dans l'armure, de l'échelle descendante. Cela donne le change et peut faire croire que l'Art Moderne possède encore l'hypodoristi, ou mode de la. Mais, sans compter que l'hypodoristi n'est qu'une échelle « teintée de mineur », l'harmonisation que les Modernes appliquent au mode de la n'en laisse subsister que l'apparence. La sen-

sible *sol* ♯ constitue une menace perpétuelle pour l'intégrité de la formule modale ; sans parler du *fa* ♯, qui vient à sa rescousse fréquemment. L'autocrate, dans le régime moderne, est le mode d'UT majeur, qui ne tolère à côté de lui, et sous sa dépendance, qu'un Mineur amputé, auquel il inflige la livrée de servitude.

Quant à la forme néo-chromatique du Mineur (94) (95) (423), elle est une exception, peu compatible avec l'harmonisation que le Majeur a créée : son tétracorde appartient plus à l'Art Oriental qu'à celui des peuples d'Occident.

II

L'HARMONIE ET LA TONALITÉ

Il convient d'ouvrir ici le compte de l'harmonie moderne. Le mot « harmonie » désignera dorénavant le domaine des accords. La chose a été exposée en manière d'introduction [chap. I].

Il faut, par un exemple, montrer comment s'est réalisé le divorce entre l'harmonie et la mélodie, si étroitement liées l'une à l'autre, à l'époque antérieure, que les musiciens n'avaient pas encore songé à voir en elles deux personnes distinctes. Sans doute le style instrumental et le placage des accords sous la voix solo amenèrent les deux alliées à se dissocier. Il est si facile d'écrire, par exemple, en accords plaqués (I) ou en accords arpégés (II)

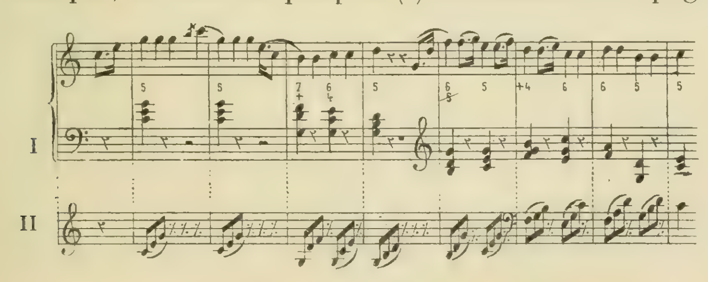


Fig. 505.

une honnête basse harmonisée sous un « chant », que les musiciens, par indolence, devaient se laisser induire en cette tentation... Faut-il d'ailleurs se montrer fort

sévère pour les fervents de l'harmonie, pour ceux qui croient à la réalité objective des accords, puisque des expériences simples, plus haut relatées, donnent raison à ces fidèles de la Résonance ? Il suffit d'entendre une cloche, dans la paix du soir, en pleine campagne, pour admirer, si peu qu'on ait l'oreille sensible, des quintes, des quartes, des tierces amalgamées à miracle. Que si l'on est doté d'hypersensibilité auditive, on risque de goûter en même temps la septième naturelle et de percevoir un accord cacophone.... Peu de personnes, il est vrai, sont exposées à ce désagrément.

Les Accords Parfaits sont donc offerts par la nature à nos oreilles. Doit-on reprocher aux harmonistes du XVII[e] et du XVIII[e] siècle de s'en être servi comme de supports et, généralisant, d'avoir dévolu le même rôle aux Accords de Septième rectifiés ?

Sans doute J.-S. Bach semble réaliser la perfection puisque sa musique, même instrumentale, reste un vaste « chœur » constitué par des mélodies indépendantes, auquel il trouve moyen, par une alliance de l'ancienne manière et du nouveau régime, d'appliquer les couleurs de l'harmonie. Sans doute aussi d'aimables maîtres, les Italiens d'abord, Haydn à la remorque, en dissociant trop souvent l'harmonie et la mélodie, ont affadi la langue musicale et ouvert la voie à toutes les platitudes. Cela n'empêche de reconnaître que l'harmonie « en soi » ait sa légitimité, et que Haydn lui-même, Mozart, Beethoven, Wagner ou Franck, tirent d'accords [plaqués, soutenus ou arpégés, échelonnés sous une mélodie en manière d'accompagnement, des effets de pure beauté. Le chœur vocal ou instrumental à perpétuité, la polyphonie sans répit deviennent lourds, obsédants. Jean Sébastien, dans ses œuvres les plus complexes, où les parties se meuvent avec une souplesse sans égale, renonce

par endroits à ce concours pour isoler tout à coup un instrument ou un chanteur et lui confier une monodie harmonisée, à la manière des Italiens. Ceux-ci, créateurs du genre dans les premières années du XVIIe siècle, avaient fondé chez Bardi et Corsi le nouveau style, soi-disant emprunté à l'Art Antique.

Que l'harmonie résultant de la marche indépendante et à la fois concordante des parties, réalise l' « écriture » la plus parfaite, c'est ce que de très belles œuvres modernes paraissent établir. Mais la dissociation entre les accords et la mélopée est légitime, et en certains cas lorsqu'elle est voulue, elle peut être féconde. Le musicien digne de ce nom doit savoir écrire pour le « chœur », car celui-ci, fait de monodies associées, est une synthèse de la langue sonore et une mise en œuvre de toutes les ressources créées par des efforts séculaires. Il ne reste pas moins vrai que la monodie, accompagnée harmoniquement, n'est pas condamnable en principe : elle ne doit être dédaignée que si elle est pauvreté ou maladresse. Elle peut devenir un moyen d'expression parfait.

L'exemple ci-dessous rendra saisissable la différence des régimes harmoniques de la Renaissance et de l'Epoque Moderne :

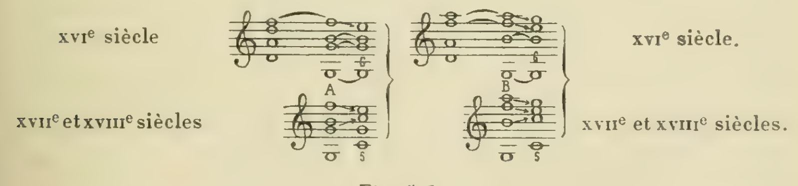


Fig. 506.

Les « résolutions » n'y sont pas identiques. Pourquoi ?

Dans le premier cas [XVIe siècle] l'analyse montre qu'on n'a affaire qu'à des accords de III sons. Donc la Septième et la Neuvième, — celle-ci se rencontre parfois

dans la musique de la Renaissance, — préparées comme il convient, ne font point partie d'Accords de Septième ou de Neuvième sur la Dominante ; le *ré* [quinte de l'accord de IV sons placé sur le *sol*] n'est pas sous-entendu ; le *fa* est un simple retard du *mi*, le *la* un retard du *sol*, et la résolution normale se fait sur l'accord de sixte *sol-si-mi*.

A l'Époque Moderne, le même accord A dissonant a deux issues : 1° il peut être préparé et résolu comme à la Renaissance ; 2° il peut s'interpréter comme un Accord de Septième-Dominante ; incomplet, il est vrai, puisque privé du *ré*, mais dont la résolution normale amène, par le jeu de la sensible, une cadence sur l'accord parfait de la tonique. De même l'accord B : 1° peut être préparé et *résolu* comme au XVIe siècle ; mais 2° il peut être considéré comme un Accord de Neuvième-Dominante, privé lui aussi de sa quinte, et dont la résolution normale est une chute sur l'accord parfait de la tonique.

Selon l'âge de la pièce où ils se trouvent, les mêmes agrégats A et B ont ainsi des solutions différentes ; il n'est possible d'adopter celle que fournissent les accords constitués de IV et de V sons qu'à l'époque où ces formules harmoniques se sont individualisées : XVIIe siècle pour la première, XVIIIe siècle pour la seconde.

La Tonalité. — L'Epoque Moderne ne doit pas seulement sa physionomie propre à l'usage des accords de IV et de V sons, à la constitution et à l'individualisation de l'harmonie. Elle se caractérise aussi par l'usage exclusif d'un certain formulaire de tons et de modulations, basé sur la Tonalité, laquelle est née des fonctions de la tonique. Or, la tonique, impérieuse, est propre au seul mode d'UT MAJEUR.

La Tonalité a été pratiquée avant d'être définie. Les principes en ont été exposés dans le précédent chapitre

parce que, au XVI[e] siècle déjà, elle était vivace. On peut la définir : l'ensemble des phénomènes musicaux qui gravitent autour du Mode Majeur absolu, lequel est le mode d'UT. L'Époque Moderne va compléter ses cadres et leur donner une fixité si rigoureuse que toutes les formes musicales s'y assujettiront. Cette période, qui s'étend jusqu'au Classicisme et qui l'englobe, est le triomphe de la Tonalité. Que celle-ci ait été tyrannique, on peut l'admettre, à condition de reconnaître aussi les bienfaits d'une discipline rigoureuse, qui inspira aux artistes le goût des constructions simples et fortes.

Pour que s'affermisse la Tonalité, le langage sonore va subir un appauvrissement systématique : élimination des modes ; absorption de tous par le Mode Majeur. Phénomène comparable à celui qui, dans la langue française, au même temps, réduisit le riche vocabulaire des Ronsard, des Rabelais, des Montaigne, à la langue châtiée, moins éclatante, que fondèrent Malherbe et Descartes. De cruelles pertes s'ensuivirent, que compensa en quelque mesure la clarté du français nouveau.

Le Mode Majeur despotiquement s'installa. Il commanda aux tons voisins, ses vassaux. Il asservit l'échelle mineure hybride, à double forme, située une tierce mineure au-dessous de lui, sous prétexte que sa forme descendante [pseudo hypodoristi] comporte même armure que la sienne ; convention qui créa entre les deux tons, l'un majeur, l'autre mineur, des liens visibles. A l'homonymie des armures correspondait une parenté des échelles qui devinrent ainsi *relatives* l'une de l'autre :

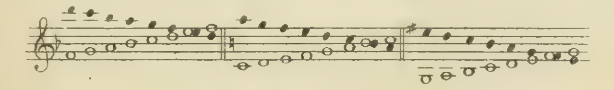


Fig. 507.

Cette « relativité » des deux tons, cette confusion de leurs

signaux, sont des conceptions récentes. Avant J.-S. Bach l'incertitude règne [p. 356] touchant l'armure des tons mineurs ; les conséquences intégrales de la Tonalité ne se produisent que vers le commencement du XVIIIe siècle.

L'Art Moderne, qui s'ouvre vers 1600, pratique donc, avant que le Classicisme soit fondé par les Bach, un régime moins rigoureux que celui des Classiques purs, Haydn, Mozart, Beethoven. En revanche, postérieurement à Beethoven et dans les dernières œuvres de Beethoven lui-même, un certain relâchement apparaîtra dans la rigueur tonale. Mais de 1600 à 1860, abstraction faite des détails secondaires, la langue musicale est régie par un décret, celui des Tons Voisins, schématisé ci-dessous :

Fig. 508.



UT *majeur* a pour vassal *la mineur*, et, par un mécanisme semblable, *fa majeur* entraîne *ré mineur*, *sol majeur* se flanque de *mi mineur*. En conséquence, chacune de ces trois paires est constituée par l'accouplement du mode majeur et du mode mineur. Il faut répéter une dernière fois que ce mode mineur n'est mineur qu'en partie, qu'il n'est qu'un succédané du majeur et que si l'on doit, pour se conformer à l'usage et de par son étiquette, l'opposer carrément au Majeur, on n'est pas ses dupes : il n'a ni le droit ni le pouvoir de se dire l'égal d'un maître dont il est à la fois le rival et le serviteur.

L'étude des formes musicales montrera toute la puissance de la Tonalité.

III

LA NOTATION

Dès le XVII[e] siècle, la notation est définitive et n'a plus rien à conquérir. Les notes losangées deviennent rondes ou elliptiques ; les hastes des notes se greffent de côté au lieu de s'implanter à l'axe vertical du losange.

Les clefs ont pris une forme sous laquelle il n'est plus facile de reconnaître les lettres F, C et G, qui furent leurs primitifs modèles.

La Portée Générale se réduit à onze lignes, par la suppression, à la fin du XVIII[e] siècle, de la clef de *sol* 1[re] ligne et de la clef de *fa* 5[e] ligne. Toutes les autres clefs subsistent. Les partitions chorales conservent assez souvent, et à raison, les clefs correspondant aux voix employées, — ce qui a l'avantage de rendre peu nombreuses les barres supplémentaires et de supprimer la lecture à l'octave. Le violoncelle et le basson usent de la clef d'*ut* 4[e] ligne, l'alto de la clef d'*ut* 3[e]. Nulle transposition ne s'effectue sans le secours des sept clefs différentes, puisque pour transposer à un intervalle quelconque, un son doit pouvoir être transmué en un des six autres sons de l'échelle[1]. Il faut qu'*ut* soit lu à volonté *ré* ou *mi*, ou *fa*, ou *sol*. ou *la*, ou *si* :

Fig. 509.

[1] Cet artifice ne fournit les sons qu'*à une* ou même *à deux octaves près.*

D'où l'emploi de deux clefs de *fa* [3e et 4e lignes]; de quatre clefs d'*ut* [1re, 2e, 3e, 4e lignes]; d'une clef de *sol* [2e ligne].

La Portée Générale de XI lignes est d'un usage permanent et le lecteur, sans s'en douter peut-être, y recourt quotidiennement. La figure ci-dessous :

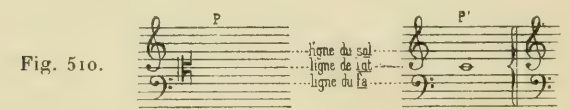


Fig. 510.

rend compte de ce fait d'habitude : il suffit, dans l'étagement de XI lignes (P), de supprimer la ligne d'*ut* pour obtenir les deux portées accouplées (P'), que l'on emploie au piano, à l'orgue et à la harpe. Elles sont les deux portées partielles sises au sommet et à la base de la Portée Générale. L'*ut* du milieu [ut_3] s'installe sur un fragment de barre appartenant à la ligne supprimée; situé à la fois sur la première ligne supplémentaire au-dessous de la portée partielle supérieure, et sur la première ligne supplémentaire au-dessus de la portée partielle inférieure, il rétablit la continuité entre ces deux portées disjointes, et reconstitue avec elles la portée de XI lignes.

Le XVIIe siècle a créé la barre de mesure, simple auxiliaire de l'étagement polyphonique.

IV

LA RYTHMIQUE

A l'époque [1550-1600] où la polyphonie vocale s'épanouissait magnifiquement, il se produisit dans l'Europe, presque partout élégante et sensuelle, un renouveau de la danse. Une frénésie orchestique s'était emparée des cours, petites et grandes. Les musiciens professionnels, issus du peuple, composaient des danceries sur des rythmes et sur des mélodies populaires.

Ces divertissements — même lorsque, destinés aux cérémonies fastueuses et devenus Basses Dances[1], ils semblaient s'éloigner le plus du trémoussement rythmé des villageois, — n'étaient guère composés que de pas marchés ou courus. Là où les pas sautés ou tournés compliquaient l'allure, celle-ci, régie par l'isochronisme, s'adaptait naturellement à cette orchestique primitive que les Quatre-Huit-Seize, éléments de la Carrure, régissent. Au XVIe siècle, si les danceries s'évadent souvent hors de ces cadres monotones, c'est que les exécutants sont encore plus ou moins des mimes : la figuration à laquelle ils se soumettent est assez compliquée et assez expressive pour ne pouvoir s'accommoder d'une éternelle chevauchée de quatre ou huit mesures. Mais au XVIIe siècle, la carrure s'installe insolemment : sa vulgarité offre des avantages. Elle jalonne les pas avec une netteté utile

[1] Danse où le pied se tient toujours près du sol, et qui exclut les sauts.

aux danseurs. Elle s'accommode à plaisir des percussions initiales, — en chaque mesure — dont le danseur est friand. En même temps, la figuration se simplifie. Les gestes et les pas perdent leurs singularités.

Le Chœur vocal ou instrumental, à quatre parties et plus, venait alors d'atteindre son apogée, et il était près de fléchir. Ce fut seulement dans le temps où commencèrent à se perdre la compréhension et la tradition de l'art choral qu'apparurent les difficultés créées par l'imprécision de sa graphie : les exécutants du XVIIe siècle, lorsqu'ils s'essayèrent à pratiquer les chœurs du XVIe, par révérence sans doute plus que par dilection, se trouvèrent bientôt empêchés de les lire. A la Renaissance, la barre de mesure n'existait pas ; des repères fixes manquaient au chef du Chœur ; chaque choriste n'avait d'autre recours que son « touchement », auquel il accrochait sa partie envers et contre toutes les syncopes semées dans le discours. Un pareil mode d'exécution est redoutable : il fallait l'ardeur des habiles compagnies chorales que le XVIe siècle avait suscitées, pour s'astreindre à une attention si soutenue : la race de ces gens-là est éteinte.

La musique, en devenant polyphone, l'orchestre, en multipliant ses organes, appelaient un appareil graphique tel que, d'un coup d'œil, le dirigeant pût en embrasser l'ensemble : il fallait que les parties vocales et instrumentale simultanées s'alignassent « verticalement ».

La liste des partitions naissantes n'est pas dressée : il faut se contenter ici de généralités. On établit d'abord un quadrillage plus ou moins lâché ou fortuit, qui permettait de jalonner vaille que vaille la concordance des sons : le commencement et la fin d'une période étaient signalés par une barre verticale. Lorsque la carrure se développa, ces têtes ou ces fins de période se trouvè-

rent équidistantes. D'autre part, au XVIIe siècle, les rythmes perdant rapidement la variété qu'ils s'étaient efforcés d'acquérir au XVIe, l'intérieur des périodes se trouva divisé théoriquement en compartiments de même longueur. De là à figurer linéairement cette division il n'y avait pas loin : la barre de mesure était créée.

Les pièces de danse paraissent avoir été les premières affectées de cette barre. Elle y était un signal de percussion légitime, puisqu'il s'agit ici d'une allure orchestique à régler. Pourquoi faut-il qu'on l'ait appliquée telle quelle, comme avertissement d'un soi-disant « temps fort », dans l'art purement vocal et dans l'art instrumental non fait pour les danseurs ?

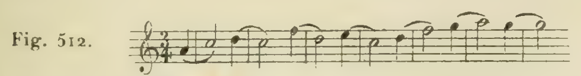
La carrure et la barre se tiennent. L'une appelle l'autre. La carrure, par son usage obstiné dans le style orchestique, s'étaie sur les temps forts. Quand elle s'insinua dans les « Airs » les plus éloignés de ce style, elle y emporta avec elle le signal avertisseur de l'initiale percussion.

Au XVIe siècle on écrivait et l'on chantait ces iambes :

Fig. 511.

la partie intense de chaque rythme étant, suivant une convention vieille comme la rythmique, celle que la durée la plus longue affirme périodiquement. L'interprète le sait et en tient compte. Au XVIIe siècle, l'intensité tend à dégénérer en sèche percussion ; et, pour que cette percussion soit produite au bon endroit, il faut que la barre, son avertisseur, coupe en deux portions inégales chaque groupe rythmique. On écrira dorénavant :

Fig. 512.



Et voici édicté le conflit entre le groupe rythmique et la mesure : celle-ci ne coïncide pas avec celui-là !

Si les musiciens avaient accordé à ce réseau de barres la même importance sans plus, que le peintre, dans la « mise au carreau », octroie au quadrillage de son dessin reporté sur la toile, aucune confusion ne se fût produite ; et en effet, au début, les barres verticales semées à travers la partition n'avaient ni plus de valeur ni d'autre résultat. Mais quand, par une extension funeste, la barre de mesure, précieuse aux musiciens-danseurs, devint pour tous les musiciens sans exception, le signal d'un choc rythmique, les progrès que le XVI[e] siècle avait réalisés dans les rythmes furent compromis. En vain les grands artistes, Bach en tête, montrent dans leurs œuvres, à l'occasion, un complet mépris pour la barre et révèlent, par les entorses qu'ils lui infligent, le cas qu'ils en font. Le pli est pris : carrure et barre, deux commères, vont s'avancer du même pas ; et triomphalement, se soutenant, s'étayant, donnant le change parfois aux maîtres mêmes, elles deviennent pour le public des vérités dogmatiques. A elles deux elles ont aboli ce que la Renaissance avait retrouvé de la libre rythmique ancienne.

Le choriste de la Renaissance chantait des rythmes :

Fig. 51.3 etc. etc.

Une fois la barre installée, dans le courant du XVII[e] siècle le choriste chantera, l'instrumentiste jouera des mesures, celles-ci étant définies *l'espace compris entre deux temps forts principaux, successifs.*

Voici des anapestes de Beethoven. Si on les écrit à la manière des Anciens, et en appliquant le mode de notation rythmique convenu au chapitre II, on lira :

Fig. 514.

et l'exécution deviendra infiniment simple : dans chaque mètre, *levé+posé* correspondent à la figuration rythmique elle-même, qui est, dans sa forme essentielle : 2 croches + 1 noire. C'est le rythme de la polka ; le même qui servait aux choreutes du drame et de la comédie helléniques à régler leur allure dans un grand nombre d'évolutions. La barre va exercer des ravages dans une bonne moitié des espèces rythmiques : toutes celles qui commencent par le Levé auront leurs formules coupées en deux. C'est le cas des iambes, des anapestes ; et voici comment s'écrivent les anapestes précédents (514) :



Fig. 515.

Ce serait aussi le cas des ioniques mineurs, des dochmiaques, etc. Ainsi le rythme et le mètre — celui-ci étant corrompu en « mesure » — sont dorénavant, dans des cas nombreux, en chevauchement l'un sur l'autre, au lieu de rester en concordance. Une fois sur deux, le groupement caractéristique des durées se trouve compromis par le sectionnement arbitraire que la barre lui inflige.

Cela devrait suffire à prouver que la barre n'est rien en soi ; que son despotisme est dû à la généralisation illégitime d'une convention chère aux danseurs ; que le fait de lui attribuer la valeur d'un signal est celui des musiciens peu affinés. Son influence fut désastreuse. Elle fit croire — autre dogme, — que l'isochronisme est une vertu : il est bon, parce qu'il est commode, que les temps forts soient équidistants ; entre ces jalons réguliers il est bon, parce qu'il est commode, que les divisions et subdivisions se fassent soit par deux, soit par trois : les nombres 2 et 3 étant les plus maniables. Aussi tout se divisera par leur ministère : la mesure dans son

entier ou chaque temps dans sa subdivision. Les seuls multiples de 2 et de 3 seront 2 et 3 encore, de sorte que toute la durée musicale de la mesure sera fractionnée en groupements binaires ou ternaires : Imperfection et Perfection suffisent. Consultez le tableau des mesures employées par les plus grands musiciens modernes, vous n'y trouverez que des nombres divisibles par 2 et par 3. Le rythme péonique [5 temps] est exclu ; les rythmes sénaires à la façon des ioniques se déforment en 3/4 ou en 3/8 sans saveur, incapables de ces syncopes internes dont les Anciens étaient friands et qui faisaient de leur trois-temps ionique un mètre individualisé ; la *mesure hétérogène*, à la façon des dochmiaques, est condamnée, et l'on chercherait en vain, dans toute la littérature musicale classique, un rythme tel que 3 + 5 ou 5 + 3. Enfin le heurt de groupes rythmiques antagonistes est, dans l'Art Classique, toujours exceptionnel. Il faut que les éléments des temps se groupent suivant les exigences de Deux et de Trois, sans plus, et il est bon que les mesures s'alignent quatre par quarte. La barre sert à discipliner cette milice, qui pourtant n'est guère vagabonde, et elle lui fait « marquer le pas », comme à la parade.

Les caractéristiques de la rythmique moderne sont donc, — par opposition à la rythmique grecque et en regard d'un assez grand nombre de pièces musicales édifiées à la Renaissance, où la liberté prenait son essor, — l'isochronisme, la carrure, la répugnance aux métaboles du rythme : par quoi la monotonie va régner. Toutefois il faut signaler dans cette rythmique la tendance de plus en plus marquée à créer des formules nouvelles, en nombre indéfini. Au lieu de groupements-types, simples et uniformes, les Modernes, grâce à la barre qui leur donne la sécurité et les défend contre toute surprise, peuvent se permettre des mélanges de durées, des

allongements, des fractionnements indéfinis qui confèrent au jeu de leurs temps l'apparence de la liberté. Apparence seulement. Car l'asservissement à la barre, qui se fera de plus en plus plat, et la croyance envahissante, superstitieuse, au temps fort, vont cruellement sévir. En vain Bach et Beethoven, ces grands manieurs de rythmes, faisant passer leurs durées au travers de ce réseau linéaire, sauront ne lui concéder, quand il les gêne trop, que la valeur de la « mise au carreau » et répugneront, abstraction faite de leurs pièces orchestiques, à la percussion initiale des mesures : les lecteurs, les exécutants, les chefs d'orchestre vont attribuer à ces jalons une réalité objective et ils « battront la mesure » par la pensée, par le jeu instrumental, par la baguette, avec l'illusion qu'ils marquent le rythme.

Quelquefois, ils peuvent tomber à peu près juste. La *Symphonie en la* de Beethoven, cette joyeuse et orchestique personne, évoque les temps forts ; et presque partout les dimensions des rythmes y coïncident avec celles des mesures. Wagner voyait en elle le triomphe de la danse. Lorsqu'il la dirigeait, son bras en soulignait toutes les percussions.

Mais les fervents de la barre se trompent s'ils assignent à ce repère une fonction rythmique : qu'elle puisse, dans le style orchestique, servir d'avertisseur au temps fort, c'est « agréable », si l'on veut. Tout l'organisme rythmique, dans les formules iambiques, anapestiques ou analogues est par elle disloqué ; et dans les divers rythmes qui commencent par le LEVÉ, lorsque la « danse » — entendez son style — n'est pas en cause, la barre introduit la plus fâcheuse confusion.

Aussi les chefs d'orchestre qui en prennent à leur aise avec elle, qui marquent les temps et les groupes suivant leurs affinités profondes plutôt qu'ils n'obéissent aux

ordres de la barre, insufflent-ils aux œuvres plus de vie rythmique, parce qu'ils mettent en relief les groupements organiques des durées. Tout est là[1].

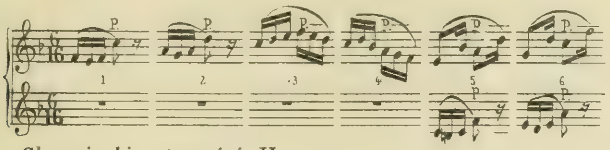
Un mètre quel qu'il soit, disaient les Anciens, est constitué par une figuration temporelle déterminée, simple, aisément reconnaissable ; elle se divise en deux régions l'une intense, l'autre faible ; l'intensité, en dehors des airs de danse où elle devient, avec utilité pour les danseurs, une percussion brusque et courte, s'exprime par la mise en vedette du rythme-type pur ; et celui-ci, dans la région faible, peut être oblitéré par des substituts et des variantes. Dans tous les cas, le mètre est une capacité telle qu'il contienne toujours soit un seul rythme-type, soit 2, 3, 4, 5, 6, [8] rythmes équivalents ; ce rythme-type unique ou ces assemblages de groupes étant contenus intégralement dans les limites convenues. Le mètre antique, véritable organisme, ne peut sans déshonneur pour lui-même être mis en comparaison avec la mesure moderne. Celle-ci est définie par ses grands prêtres : *l'espace qui s'étend d'un temps fort à l'autre*. Résultat : elle disloque à tout moment les formules rythmiques.

L'agrandissement de la polyphonie la rend indispensable. Gardons-la : elle s'impose ; toutefois ne lui accordons point des honneurs usurpés. Lisons, exécutons, « dirigeons » des rythmes.

Si l'on applique à l'exemple suivant, emprunté à J.-S. Bach, la transcription graphique conforme aux habitudes des Anciens [chap. II], on obtient des groupes

[1] Le chef d'orchestre qui dessine clairement le Deux, le Trois, le Quatre-temps, au moyen de la figure convenue, passe pour plus facile à suivre que tout autre. Seulement, dans la facilité ne réside pas tout le problème. Il s'agit de dicter des accents dont la dissémination, à travers le discours musical, est irrégulière. Il ne suffit donc pas de représenter aux yeux de l'exécutant la mesure telle qu'elle est définie par les barres qui la limitent.

parfaitement homogènes et le lecteur peut les comparer aux funestes transcriptions que la barre leur inflige sur le texte original :



Clavecin bien tempéré, II, 11.

Fig. 516.

Se garder de lire ces portées comme si les vides y étaient substitués à des barres autrement placées. Le P représente le « temps fort » de notre notation ; et le lecteur peut reconstituer la barre à gauche de la note qu'il coiffe. Mais est-il besoin de faire observer la complexité, la difficulté pratique de cette figuration, l'ensemble de connaissances théoriques et de conventions qu'elle suppose, en un mot l'impossibilité de son application à la polyphonie moderne ? Un tel procédé de transcription n'est donc point présenté ici comme un amendement désirable de nos mesures « embarrées ». D'autant que les habitudes rythmiques des Modernes ne concordent plus avec celles des Anciens. Si les Modernes emploient encore quelques-uns des groupes simples qui constituent le fond des rythmes-types chez les Grecs [trochée, iambe, dactyle, anapeste, etc...] ils leur préfèrent le plus souvent des combinaisons de durées où les contractions, le « monnayage » et ses subdivisions, les syncopes, les silences bousculent l'ancien régime. Allez donc chercher des groupes-types, des temps rythmiques « purs » dans telle ou telle page de Beethoven ! Il devait arriver, en effet, qu'à force de se servir de la barre, les maîtres eux-mêmes, trouvant en elle un moyen pratique d'enchevêtrer leurs durées, ne se sont plus astreints à présenter des séries de groupes définis, simples, caractéristiques. Ils ne les excluent pas ;

mais souvent ils leur préfèrent des variantes compliquées, si éloignées parfois du type qui les engendre que, sans la précieuse barre, on s'y perdrait. La barre a créé certaines libertés, appréciables, si elle a par ailleurs imposé d'étroites servitudes.

Il faut donc la subir, mais lui fermer la porte lorsqu'elle prétend pénétrer dans le sanctuaire rythmique. Elle ne remplit qu'un bas office ; elle est « métronomique » ; elle jalonne la route, régulièrement et elle n'a, pas plus que les bornes milliaires, le droit de se réclamer du paysage. Elle n'en est point. Même elle le gâte quand on la taille trop lourde et qu'elle attire de trop loin le regard.

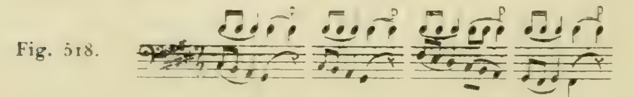
Et à ceux qui la prennent pour ce qu'elle n'est pas, pour une auxiliaire du rythme, on mettra sous les yeux deux exemples encore, par lesquels ses méfaits seront signalés : elle y coupe en deux le rythme type,

Fig. 517.

dérivation de l'ionique mineur (131) (136,12). Ce groupe commence par le Levé ; la partie intense comprend les durées plus longues, donc plus « pesantes » : c'est le thème initial de la *Sonate* de Beethoven *pour piano*, op. 54. Comparez la précédente figure au texte original, avec barres : celles-ci portent au groupe de l'ionique une atteinte mortelle. C'est cependant une série d'ioniques mineurs, à peine masquée, qui se déroule.

Une œuvre contemporaine montrera la même dislocation infligée au rythme par la barre. Les beaux anapestes suivants sont ses victimes : elle les charcute. En notation à l'antique, ils apparaissent clairement :

Fig. 518.



Ce sont là des dianapestes, qui commencent par le Levé. Le *p* rappelle que, dans ce genre de mètres, les Grecs installaient la percussion orchestique sur la deuxième moitié du second temps : nous l'attribuons à la partie initiale de ce second temps. La barre, telle que l'a placée César Franck en fait foi.

Si indispensable qu'il soit devenu, ce signal n'a pas droit de cité dans le domaine des rythmes ; il n'est rien qu'un expédient. Il faut souhaiter que le praticien, chanteur, instrumentiste ou chef d'orchestre, ne s'en remette pas à la barre du soin de le guider ; puisque souvent les rythmes la débordent, c'est eux qu'il faut considérer. Lorsque le chef d'orchestre n'est qu'un batteur de mesure, il peut être utilement remplacé par une machine métronomique. Or il est plus et mieux : il est l'indicateur du rythme. Il faut qu'il persuade le rythme à ses phalanges. Son office est de reconnaître avec sûreté la place et les dimensions des groupements de durées. Il est nécessaire qu'il dégage l'intensité là où elle doit prévaloir, qu'il mette autant de soin à éviter les percussions initiales des mesures, là où elles sont funestes, qu'à les exiger dans la place où elles sont requises.

Quant au chanteur, dont l'émission vocale doit être avant tout soutenue et sans heurts, il doit ignorer le « temps fort ». La voix humaine, à moins d'intentions très spéciales, pittoresques ou comiques, répugne à l'explosion vocalique. L'habitude prise par quelques éditeurs de placer le *sf*[*orzato*] ou sa forme atténuée [>] sur certains temps, généralement initiaux des mesures, contrevient formellement au style vocal [1]. Il en est de la voix humaine comme des sons pleins et liés de l'orgue. Et bien que le chanteur puisse, s'il le veut, faire exploser des

[1] Cf. p. 377.

temps forts, ce qui est impossible à l'organiste, — il faut qu'il s'en abstienne avec un soin jaloux.

La délimitation des rythmes, leur chevauchement sur la barre de mesure, le rôle des silences parmi les durées ne peuvent trouver place dans cet exposé. On se contentera de dire que les rythmes-types des Anciens constituent des formules encore très usitées, et que leur connaissance est un adjuvant précieux. Et l'on prémunira le lecteur contre la tentation de voir dans les premières notes d'une mélodie la tête évidente d'un groupe rythmique. C'est ainsi que le beau thème de l'*Andante con Variazioni*, dans la *sonate* pour piano, de Beethoven, op. 26, est fait de trochées et de tribraques lents; la croche initiale [*mi*], qui se retrouvera telle quelle ou diversement monnayée au commencement de toutes les variations, n'est que la fin d'un trochée, inexprimé dans l'énoncé du thème, et qui chevauchera, par la suite, d'une variation à l'autre. Le fait que, à gauche de la première barre d'une pièce musicale, une ou plusieurs notes apparaissent, qui forment mesure incomplète, n'implique donc pas nécessairement que le rythme-type ne commence pas avec la mesure. D'autre part, il ne faut employer le mot « anacrouse », ici applicable, qu'après examen attentif. Certains théoriciens en usent indistinctement pour tout ce qui est à gauche de la barre initiale, — par exemple au *la* de la formule iambique (512), dont ce *la* est pourtant partie intégrante. C'est une grave erreur.

Par une simplification malavisée, les solfèges modernes distinguent les mesures « simples » et les mesures dites, sans raison, « composées ». Le principe de leur représentation numérique, sous forme d'une fraction, à droite de la clef, est le suivant : la ronde est l'unité; le dénominateur de la fraction marque le nombre de ses divisions binaires : pour la blanche ce sera 2, pour la noire 4, pour

la croche 8, etc. ; le numérateur indique le nombre de divisions adopté pour constituer la mesure ; ce numérateur n'est jamais que 1, 2, 3, ou 4 ; 6, 9 ou 12. Les dérogations à ce choix sont infiniment rares. — En d'autres termes, le numérateur de la fraction indicatrice marque le nombre des temps ; le dénominateur spécifie leur qualité : ronde ou blanche, ou noire, etc... La fraction indicatrice a pour seul rôle de renseigner sur les divisions essentielles de la durée, qui sont les temps, et par conséquent sur la battue. Son rôle est modeste, mais il importe de le définir avec précision afin de savoir au juste quels services on peut attendre d'elle.

MESURES DITES SIMPLES Mesures à temps binaires.		MESURES DITES COMPOSÉES Mesures à temps ternaires.	
A II temps	$\frac{2}{1}$	$\frac{6}{2} = \frac{2}{1} \times \frac{3}{2}$	A II temps.
	$\frac{2}{2}$ ou 2 ou C barré	$\frac{6}{4} = \frac{2}{2} \times \frac{3}{2}$	
	$\frac{2}{4}$	$\frac{6}{8} = \frac{2}{4} \times \frac{3}{2}$	
	$\frac{2}{8}$	$\frac{6}{16} = \frac{2}{8} \times \frac{3}{2}$	
A III temps	$\frac{3}{1}$	$\frac{9}{2} = \frac{3}{1} \times \frac{3}{2}$	A III temps.
	$\frac{3}{2}$	$\frac{9}{4} = \frac{3}{2} \times \frac{3}{2}$	
	$\frac{3}{4}$ ou 3	$\frac{9}{8} = \frac{3}{4} \times \frac{3}{2}$	
	$\frac{3}{8}$	$\frac{9}{16} = \frac{3}{8} \times \frac{3}{2}$	
A IV temps	$\frac{4}{1}$	$\frac{12}{2} = \frac{4}{1} \times \frac{3}{2}$	A IV temps.
	$\frac{4}{2}$	$\frac{12}{4} = \frac{4}{2} \times \frac{3}{2}$	
	$\frac{4}{4}$ ou 4 ou C	$\frac{12}{8} = \frac{4}{4} \times \frac{3}{2}$	
	$\frac{4}{8}$	$\frac{12}{16} = \frac{4}{8} \times \frac{3}{2}$	

Fig. 519.

Il est visible que les mesures soi-disant composées

ont même nombre de temps que les mesures simples. Elles ont aussi même battue; d'où il suit qu'elles n'ont point celles-ci pour composantes et que l'étiquette à elles infligée est absurde. Elle est dangereuse aussi, car elle fait croire à une relation de cause à effet entre les unes et les autres. Cette relation est illusoire. Dans l'art classique 2/4 et 6/8, par exemple, ne sont que deux variétés de la même espèce, l'espèce II temps. De même 4/4 et 12/8 sont deux variétés de IV temps. Étant donné le rôle de ces expressions numériques, qui est de spécifier la battue, il faut bien reconnaître que 4/4 a la même valeur indicatrice que 12/8, ce qui, arithmétiquement, est au moins singulier.

Le lecteur sait par expérience comment il doit user de ces signaux. On lui a appris : que les mesures simples ont pour numérateur de la fraction indicatrice 2, 3 ou 4; que les mesures composées se reconnaissent à l'emploi, au numérateur, des chiffres 6, 9, 12 ; que ces derniers nombres ne doivent pas se lire directement ; qu'il faut diviser 6, 9, ou 12 par 3, et le dénominateur de la fraction par 2 ; que par conséquent on ne peut interpréter la fraction indicatrice ayant pour numérateur 6, 9 ou 12 qu'en la divisant par 3/2. Les enfants mettent des mois, sinon des années, à pratiquer couramment cette opération, qui n'est pas transcendante, mais qui certes est inutile : il sera proposé plus loin un moyen de la supprimer dans l'avenir.

Les musiciens ont pu se contenter des deux séries, prétendues parallèles du tableau (519), tant que les rythmes pratiqués par eux ont tous été contenus dans ce tableau. Et il nous faut savoir jouer de cette arithmétique élémentaire, puisque les Classiques l'ont consacrée. Leur tableau vaut la peine d'être observé de près. Nous ne trouvons au numérateur comme au dénominateur des

fractions indicatrices, que 2 et 3 ou leurs produits par 2 et par 3. C'est le *nec plus ultra* : les Modernes, on le répète, en sont restés à l'Imperfection et la Perfection du Moyen Age.

La mesure à 2/1 est l'équivalent du schème *b* dans la figure (398).

La mesure à 3/1 est l'équivalent du schème *a* dans la même figure.

La mesure à 4/1 est l'équivalent du schème (395).

Toutes les autres mesures à II, III et IV temps binaires ne sont que de fidèles décalques de celles-là, avec diminution progressive des valeurs, ce qui ne change rien aux rapports de ces valeurs entre elles.

Quant aux mesures à temps ternaires, leurs prototypes se trouvent dans l'art du XIVe, voire du XIIIe siècle :

La mesure à 6/2 est l'équivalent du schème *d* dans la figure (398).

La mesure à 9/2 est l'*analogue* du schème (355).

La mesure à 12/2 se tire directement du schème (392) en y divisant ternairement les semi-brèves. Si le lecteur a le courage de feuilleter les SCRIPTORES publiés par de Coussemaker, il y trouvera des tableaux surcomplets de toutes les Perfections et de toutes les Imperfections. Les Modernes se sont tenus pour satisfaits des vieux canons rythmiques. Les schèmes (648) à (654) montreront les efforts de nos Contemporains pour échapper à cette obstinée tutelle.

V

LES FORMES

[a] LA CONSTRUCTION TONALE DANS LA FUGUE

La Fugue, prototype des compositions tonales. — La Fugue, qui met en action et en lumière les richesses de la tonalité, est le commun modèle de toutes les constructions classiques. Par son « dualisme thématique », qui va être défini, par le jeu des modulations essentielles du discours musical, par les procédés de ses développements, elle crée un ensemble de faits que les musiciens ne tarderont pas à juger nécessaires et qu'ils transposeront, souvent tels quels, dans les divers genres où ils exerceront leur activité. La fugue est un si riche arsenal de moyens musicaux qu'elle fournira des armes à tout le monde.

Elle s'est constituée peu à peu, appuyée sur les cordes de cette Quinte Modale qui avait déjà régi tout l'art des Anciens; mais orientée aussi par les éléments harmoniques de la Tonalité. Elle n'est pas l'œuvre d'un homme ni d'un siècle. Si elle apparaît dotée de toutes ses ressources au XVII[e] siècle seulement, dès le XV[e] siècle et dans tout le cours du XVI[e] elle prend corps; elle risque ses premiers pas et les affermit dans de nombreux motets. Elle établit un lien entre le passé et les temps modernes. Elle se fonde à la fois sur les Symphonies des Anciens

et sur la Résonance, plus largement perçue par les Modernes.

Elle deviendra un prototype universel : ses principes régiront tous les ouvrages classiques et malgré les différences formelles qui distinguent les genres musicaux, tous sortiront d'elle ou s'adapteront à ses exigences.

Elle peut être définie : une composition musicale à deux thèmes, l'un principal, l'autre subordonné, — le Sujet et le Contresujet, — qui doivent être présentés suivant certaines rubriques, moduler suivant des règles immuables, réapparaître un certain nombre de fois dans un ordre prévu, et qui peuvent parcourir un cycle déterminé de modulations, sans avoir le droit d'en sortir.

Fugue en mode majeur. — Les limites imposées à la liberté de la fugue sont celles que trace le monde des Tons Voisins. En appliquant au schème de ceux-ci (508) un thème de Bach, on construit le tableau suivant, qui comprend tous les stades modulants de la fugue, et par omission, proscrit toute autre divagation tonale :



Fig. 520.

Résultat : autour du ton de la Tonique vont graviter le ton de la Dominante et de la Sous-Dominante, en même temps que les tons relatifs mineurs correspondants. En tout six tons, tant majeurs que mineurs. Il est rare que ces six tons y passent. Les maîtres de la fugue ont horreur d'étaler toutes leurs ressources ; ils mettent quelque coquetterie à se montrer parcimonieux. Ils

n'écrivent guère de fugues intégrales, dans la crainte de lasser l'auditeur et ils préfèrent, grâce à des artifices empruntés au dessin, se montrer plus sobres de couleur tonale. Les avantages de cette sobriété sont magnifiquement démontrés par l'*Art de la Fugue* et le *Clavecin bien tempéré* de Jean Sébastien.

La fugue étant le plan commun à toutes les formes musicales modernes, livre la clef de leur structure. La lecture des schèmes qui vont suivre (521) à (532) doit se faire suivant la convention suivante : chaque note y représente la tonique du thème en ses diverses pérégrinations. Il faudra, pour interpréter ces exemples, terriblement concis, substituer le thème tout entier, tel qu'il est écrit (520), à sa note initiale, la seule qui figure dans les schèmes en question.

D'abord il convient d'établir les préséances entre les tons voisins. Le centre tonal est nécessairement le *ton de la tonique*, ici le ton d'*ut*. C'est lui qui ouvre la fugue et qui la conclura : le thème principal, dit Sujet, est donc dès le début, installé à la tonique (520, 1). Abstraction sera faite, pour l'instant, du Contresujet.

Immédiatement après, la dominante, située à l'autre extrémité de la quinte modale et qui est, dans l'intérieur de l'octave, le degré essentiel, va réclamer l'honneur de chanter le thème, sous forme de Réponse, autrement dit la réitération du sujet, à la quinte supérieure [ou à la quarte inférieure] (520, 2).

La sous-dominante n'a droit qu'au troisième rang, parmi les tons majeurs. Le plus souvent on ne lui fait pas même la grâce de le lui accorder : le ton relatif mineur (520, 3) de la tonique s'empare du thème à cette place, entraînant, comme réponse, le ton situé à sa quinte supérieure (520, 4), qui se trouve être le relatif mineur de la dominante.

Alors seulement la sous-dominante a loisir de se montrer (520, 5). Sa réponse à la quinte supérieure ne sera autre que le sujet à la tonique. Et elle pourra être suivie, — quelquefois elle est précédée, — de son relatif mineur (520, 6)[1]. Il arrive aussi que celui-ci se substitue entièrement à elle, de sorte qu'on la passe sous silence. En manière de consolation, on effleure légèrement la sous-dominante dans les dernières mesures de la fugue, en exhibant son degré caractéristique [ici le *si* ♭] et l'on estime que l'on donne satisfaction suffisante à cette fade personne, que les Grecs ne distinguaient point formellement du ton situé une quinte plus bas qu'elle : par le mécanisme des Conjointes la modulation à la sous-dominante, toujours « sous la main », passait chez eux pour ne pas être une métabole tonale.

Ainsi entre ces tons apparentés, dits voisins, règnent des préséances. Il a été trop souvent parlé de la Quinte Modale pour que la tonique une fois constituée harmoniquement, à la base de cette quinte, n'apparaisse avec évidence comme le foyer d'où émanent tous les rayons sonores : peut-on s'étonner que la réitération du thème à la tonique soit fréquente ?

Après la tonique, la dominante — située à l'autre extrémité de la quinte modale et qui est, dans l'intérieur de l'octave, le degré essentiel — s'installe au second rang. La sous-dominante ne peut lutter ; elle occupera la troisième place. Encore faut-il qu'on la lui consente.

Si l'on schématise le plan « tonal[2] » d'une fugue (521), on constate que le chemin parcouru, ouvert par le thème à la tonique (I), jalonné en second lieu par le thème à la dominante (II), aboutit à une réitération de la tonique [*] exprimée ou sous-entendue. La tonique est en effet

[1] On dit par abréviation : le sujet « au second degré ».

[2] C'est-à-dire conforme aux exigences de la Tonalité. Cf. note p. 416.

appelée par la sensible, laquelle fait partie du cortège harmonique de la dominante. Arrivé là [*], le thème paraît subir comme un choc en retour et le même voyage s'accomplira en sens inverse. Par un besoin de variété et aussi par suite des attractions que les tons voisins exercent entre eux, l'itinéraire subit un changement et le thème s'en va passer par la sous-dominante, épuisant ainsi la triade harmonique, affirmant la Tonalité, rendant l'assiette harmonique inébranlable :

Fig. 521.



Ce schème peut se ramener à celui de la Cadence Parfaite (410) (411). N'est-il pas aussi le schème des Symphonies antiques, du « Corps de l'Harmonie », et ne peut-on lire en la figure (521), en même temps que les principales étapes de la fugue, le résumé de la doctrine des Anciens sur les sons fixes de l'échelle-type? N'y perçoit-on pas que la capacité de l'octave se divise en quinte, quarte, de bas en haut, comme de haut en bas ; — que l'excès de la quinte sur la quarte est le ton [pythagoricien] ; — que ces jalons-là limitent les deux tétracordes semblables, séparés par la Disjonction ?

Donc les mêmes cadres régissent, — bien que les phénomènes appliqués diffèrent, — le diagramme de la Doristi antique et l'organisme de la fugue moderne. Rien n'est plus propre à révéler l'homogénéité de l'art musical, de Pythagore et Archytas à J.-S. Bach. Il ne faut pas se lasser d'une constatation déjà faite : nos « notes tonales » sont la charpente harmonique du mot d'UT, en même temps qu'elles sont la charpente mélodique du mode de MI. Le Majeur moderne et le Mineur antique ont même base : ici le jeu des quintes seules édifie le mode sur cette base ; là les tierces ajoutent leur activité à celle

des quintes pour construire un mode où la Résonance, plus largement appliquée, crée une harmonisation qui aboutit à la Tonalité. Et celle-ci n'est que la centralisation des Accords Parfaits Majeurs édifiés sur l'antique Corps de l'Harmonie autour de la Fondamentale, devenue la Tonique.

Il reste à introduire, dans la figure (521), les divers tons relatifs. Le relatif mineur de la tonique est considéré comme essentiel et peu de fugues le négligent. Le relatif de la sous-dominante d'ordinaire suit son Majeur ; quelquefois il le remplace. Dans les habitudes modernes, depuis Bach, les deux gammes relatives ayant une armure identique, on estime que, lorsqu'il s'agit de la sous-dominante, dont la fadeur[1] est traditionnelle, on peut au besoin se contenter d'énoncer le relatif mineur, sans que son chef de file, majeur, ait le droit de se plaindre.

Il est des sujets que le changement de mode dénature de telle sorte qu'un musicien se refuse à leur faire subir cette transformation. Affaire de goût. Un pédant n'aura cure de la détérioration résultante et se croira obligé de faire passer son thème du majeur au mineur, ou inversement. Bach, Haendel, Mozart mépriseront cette contrainte : si le changement de mode défigure et enlaidit la forme thématique primitive, ils y renoncent, simplement. Leur choix se portera sur d'autres modulations. Comme ils ne s'estiment pas tenus d'utiliser toutes leurs richesses tonales, ils se montrent résolument sobres : ils dédaignent la musique pléthorique qui ne fait grâce de rien et s'étale comme l'argenterie des parvenus. — Cette remarque s'applique aussi bien à la *fugue mineure*, dont il sera dit quelques mots plus loin, qu'à la *fugue majeure*, ici considérée.

[1] Ce mot n'a nullement le sens péjoratif : cette fadeur est organique, et déjà le Grand Système Immuable [non modulant] des Anciens la consacre.

Le thème étant représenté par sa seule note initiale, la figure (522) va montrer d'un coup d'œil la structure de la fugue régulière et complète[1] :

Fig. 522.

Mais la fugue peut se réduire à n'être que :

Fig. 523.

Elle peut même se rétrécir encore et se composer d'une simple alternance aux diverses parties, du ton de la tonique et du ton de la dominante. Elle devient alors :

Fig. 524.

et n'est plus constituée que par « l'exposition ». Ce terme a une signification qu'il importe de définir.

Le Quatuor Vocal[2] a été présenté comme un ensemble parfait, grâce à l'équilibre et la plénitude de sa construction. L'écriture musicale à quatre voix dispose de presque toutes les ressources nécessaires. Même pour figurer les accords de V sons elle est efficace : il suffit de choisir parmi leurs sons constitutifs ceux qui sont essentiels, caractéristiques. La partition à quatre voix présente sur une polyphonie plus abondante l'avantage de la clarté. Elle réalise, avec un minimum de lignes mélodiques, toutes les combinaisons de la langue moderne classique ; et si l'Art Contemporain ne s'en satisfait pas toujours, c'est

[1] Étant convenu que l'Exposition représentée en abrégé sur la figure (522) contient autant de réitérations du Sujet ou de la Réponse qu'il y a de voix ou parties. Cf. la figure (522), exposition d'une fugue à IV voix.

[2] Ou Instrumental, lorsque les instruments s'échelonnent à l'instar des voix. Les mots « voix » et « partie » sont synonymes.

qu'il tend vers un idéal harmonique et polyphone assez différent. Dans l'Art Classique [1750-1850] le quatuor est considéré comme le dispositif par excellence.

Lorsqu'on lui confie la fugue, on entend les voix s'échelonner de telle sorte que chacune de leurs « entrées » successives soit mise en pleine lumière. L'ordre de ces entrées n'est pas immuable : le plus simple procède du grave à l'aigu. Reprenons le thème (520, 1) pour l'attribuer à la voix de basse. Ici ce thème s'appelle Sujet [S] et il est émis, en premier lieu, dans le ton de la fugue, c'est-à-dire à la tonique. Le ténor va « répondre » en reprenant ce thème, non à la tonique, mais à la dominante, et cette fois le thème, ainsi modulé, s'appellera la Réponse [R]. Les deux voix supérieures suivront, en observant les mêmes alternances ; de sorte que l'on peut exprimer par le symbole

S + R + S + R

le type général de l'entrée des voix. Cela constitue l'Exposition, et ce terme est très clair : les voix exposent en effet, l'une après l'autre, le thème principal sous ses deux couleurs tonales essentielles :

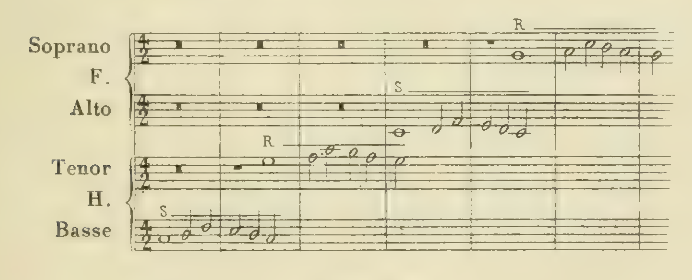


Fig. 525.

Il va de soi que la basse continue à chanter pendant la réponse du ténor ; que le ténor poursuit son chemin mélodique pendant l'entrée de l'alto, etc..., de sorte que l'ensemble vocal est complet après la dernière entrée, celle du soprano.

Dans les fugues très complètes, l'auteur fait suivre l'exposition d'une « contre-exposition », où il reprend les entrées en sens tonal inverse [R + S + R + S], la basse émettant la réponse, au lieu du sujet, et ainsi de suite jusqu'au soprano, lequel chantera le sujet au lieu de la réponse. C'est ce qu'exprime sommairement la figure (526). La contre-exposition, lorsqu'elle est complète, amène, comme dans l'exposition, autant de réitérations du thème [R + S + R + S...] qu'il y a de voix ou parties.

La suite de la fugue conduira le sujet au ton relatif[1] [I *bis*], puis à la sous-dominante [III] et [ou] à son relatif [III *bis*]. Après quoi il sera bon, pour réinstaller solidement le ton principal, d'insister sur la dominante ; car son accord parfait contient la sensible et celle-ci appellera la tonique, impérieusement. Il convient donc d'intercaler, dans ce schème, un *sol* entre le *ré* et l'*ut* terminal :

Fig. 526.

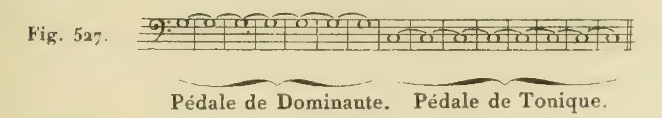


et cela voudra dire que, pour conclure, il n'est pas inutile de ramener la réponse avant la dernière émission du sujet. Toutefois il n'est pas rare que, au lieu de rééditer la réponse normale à la dominante, on la fasse entendre — elle-même ou ses dérivés — sur une prolongation de la dominante soutenue pendant plusieurs mesures, et à préparer ainsi, par la chute retentissante de la dominante sur la tonique, le triomphe définitif de cette éminente personne musicale. Ce sera la « pédale de dominante » : à l'orgue, c'est le pied qui la tient. — Souvent, afin de ne pas être en reste, la tonique s'étale à son tour sous forme de pédale. De sorte que la fin d'une fugue prend volon-

[1] Quelquefois le relatif mineur sépare la contre-exposition de l'exposition.

tiers, dans sa voix ou partie grave, l'aspect suivant :

Fig. 527.



Pédale de Dominante. Pédale de Tonique.

Au-dessus, les parties supérieures se livrent à une agitation pleine d'allégresse et s'autorisent de la fin qui approche pour se permettre, en sus de beaucoup de mouvement, quelques incartades harmoniques. Elles ont été sages tout le long du chemin et se sont soumises au régime du contrepoint sévère. La fin, qui va les libérer de cette contrainte, les incite à quelques plaisanteries.

Tel quel, le plan d'une fugue est d'une simplicité enfantine. Ce défilé des différentes formes tonales prises par un seul et même thème, ne saurait constituer une œuvre d'art, et si la fugue se réduisait à une série de modulations, toujours les mêmes, toujours dans le même ordre, elle ne serait qu'un maigre verbiage, tout au plus capable de fixer le souvenir et de régler l'emploi des tons voisins, cette petite confrérie tonale.

Mais pour chanter leur musicale union la fugue a pris plus d'ampleur. Ce n'est pas en vain que les Déchanteurs, depuis le XIIIe siècle, ont laborieusement créé un langage polyphone de plus en plus alerte. Les ordonnateurs de la fugue vont s'emparer de ces conquêtes déjà lointaines, Contrepoints-doubles (365) renversables, qui permettent aux parties d'échanger leurs places, sans que péché s'ensuive ; Imitations (366) ; Canons [p. 306], parfois, il faut l'avouer, plus ingénieux que séduisants. Ne seront point décrits dans ce livre les « espèces » du contrepoint ni les types des imitations, des canons ; arsenal plantureux dont les traités spéciaux inventorient les trésors, et où s'empilent des fatras. Il suffit aussi d'examiner l'œuvre du grand Bach, pour découvrir que tout n'est

pas pédantesque dans ces périlleuses combinaisons. Jean Sébastien vint au monde ayant hérité toutes les acquisitions de ses prédécesseurs. Le langage sonore de ce prodigieux constructeur échappe à toute mesquinerie : la fugue ou le style de la fugue sont chez lui un mode de la pensée, et il démontre, en des œuvres qu'on ne dépassera point, que les artifices du contrepoint peuvent servir la cause de l'art le plus libre.

Les maîtres de la fugue, pour corser leur ouvrage, ont de bonne heure appelé à l'aide un de ces artifices. Ils ont flanqué le sujet d'un « contresujet » renversable, aussi différent que possible du sujet par la forme et l'allure ; de manière à ce que le compagnon contribue, par sa physionomie propre, à faire saillir celle de son voisin. L'introduction de cet associé se présente dans la fig. (528)[1] sous la forme la plus simple et la plus ordinaire ; et il est entendu que les modulations, dans le même ordre qu'au sujet, s'installent au contresujet. [Le terme « contreréponse » n'a pas cours.]

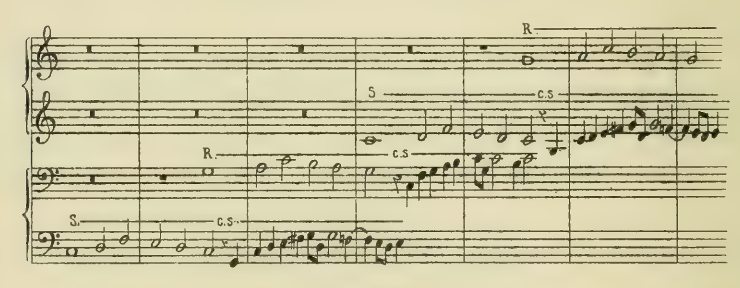


Fig. 528.

Par suite du jeu des modulations, les dernières notes du contresujet peuvent être amenées, sous la réponse, à subir une modification : elle se produit dans l'exemple ci-dessus, au contresujet, mesure 5.

[1] Les simplifications apportées au texte sont destinées à rendre l'exemple plus clair.

L'adjonction au sujet d'un associé disparate introduit dans la fugue le « dualisme[1] thématique ». Toute fugue repose sur l'amalgame et le développement de deux thèmes. Il faut deux thèmes; et deux suffisent. Tous les éléments de la pièce sont tirés de l'un ou de l'autre : éléments mélodiques, éléments rythmiques. C'est affaire au musicien de leur appliquer avec goût les artifices, catalogués ou non, — car des combinaisons nouvelles sont toujours possibles, — que l'art du contrepoint comporte. L'art de la fugue consiste à organiser des « mélodies » simultanées, dont l'indépendance doit être parfaite, en dépit du pacte d'union qui les unit. Il y a là pour l'activité d'un maître musicien matière à trouvailles incessantes. Il convient d'ajouter aussi que nul genre musical ne se prête mieux au stérile bavardage et à l'emphase. La connaissance du contrepoint, même parfaite, ne suffit pas au bâtisseur d'une fugue. Avec la seule science on écrit une fugue d'école. Il faut s'appeler Buxtehude, Bach ou Haendel pour élever le style de la fugue au-dessus du formulaire.

C'est la fugue qui suscita ce dualisme thématique implanté dans tout l'art moderne, et qui s'accommode fort bien, on le verra, aux formes symétriques, privilégiées chez les Classiques.

Comment du sujet et du contresujet on tire des dessins et des rythmes, comment on les agence, comment on les dissocie; — ce que sont les « diminutions », les « agrandissements » d'un thème; — comment on lui inflige le « mouvement contraire » ou l' « allure rétrograde »[2], le lecteur peut l'apprendre en un livre sans

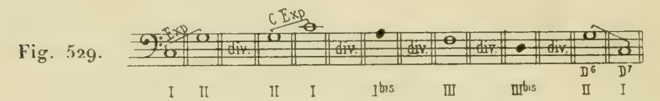
[1] Le mot Dualisme implique la divergence des deux thèmes, qui doit être aussi grande que possible. Ces deux associés sont des frères ennemis.

[2] *A l'écrevisse*, disaient les amateurs de ce vieil artifice, quelque peu ridicule.

autre texte que des notes, l'*Art de la Fugue*, déjà cité. Il y verra comment, sur un unique thème, par des modifications perpétuelles et par l'adjonction de contre-sujets renouvelés, on développe une pensée musicale.

Appliqués à la fugue, ces procédés permettent d'insérer entre les divers stades modulants du sujet des « divertissements » construits avec des fragments des deux thèmes. Aussi le schème (526) va-t-il s'allonger de ces épisodes intercalaires, qui peuvent d'ailleurs, ici ou là, faire défaut :

Fig. 529.



Le divertissement qui sépare la contre-exposition de l'exposition est ordinairement court. Les dimensions des autres sont variables ; il importe qu'elles ne soient jamais excessives, surtout en une fugue complète.

Le précédent schème va se compliquer encore si l'on y représente, à chaque rentrée du sujet, la réponse qui s'y rattache Il deviendra :

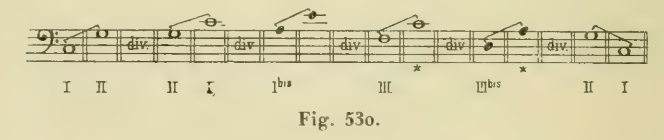


Fig. 530.

Dans ce cas, la réponse du sujet au relatif mineur du ton principal se fait dans le ton [ici *mi mineur*] relatif de la dominante [ici *sol*] ; — les réponses signalées par l'astérique font double emploi avec des énoncés antérieurs du sujet. C'est là une raison de les supprimer.

De cet exposé il résulte que le musicien a intérêt, une fois l'exposition et la contre-exposition présentées, à ne pas prodiguer les « entrées » dans chacune des transpositions du sujet. Ainsi, dans une fugue à IV voix, qui fait dès le début entendre huit fois le même thème

[4 fois dans l'exposition + 4 fois dans la contre-exposition], le mieux est de se contenter d'un sujet et de sa réponse [2 fois le thème seulement] à chaque stade tonal postérieur. Il ne faut pas qu'une pseudo-exposition paraisse recommencer au relatif mineur, à la sous-dominante, au relatif de la sous-dominante... Les épisodes successifs qui séparent les rentrées du thème étant tirés eux-mêmes, par hypothèse, du thème principal et du contresujet, par trop de conscience et avec trop d'entrées, le musicien serait un radoteur.

Et le schème de la fugue n'est pas encore étalé tout du long ! Il faut lui ajouter une partie essentielle, organique, même lorsqu'elle reste sous-entendue : tout sujet doit se prêter aux combinaisons de la « Strette » [en italien *Stretto*], qui consiste dans le resserrement des entrées :

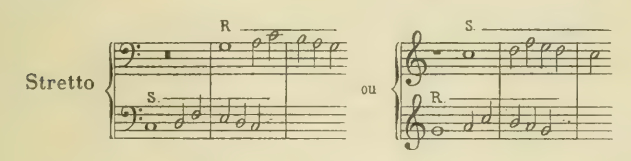


Fig. 531.

Quelques sujets présentent même trois, quatre façons et plus de resserrer les entrées : on dit qu'ils ont trois ou quatre strettes. Opulence excessive !

Conséquence nécessaire : tout thème n'est point propre à devenir « sujet ». C'est un honneur réservé aux motifs capables de former, avec leur transposition à la dominante, une sorte d'appareil à coulisses mobiles, susceptible de rétrécissement. Les anciens fuguistes attachaient à cette propriété du sujet une importance capitale. Traditionnellement, nos concours de fugue impliquent la confection d'une strette.

A l'école on la case d'ordinaire après la pédale de dominante et le point d'orgue qui la clôt. De sorte que —

dernière extension du schème de la fugue — l'édition complète, le *nec plus ultra* du genre aboutissent à la formule générale que voici :

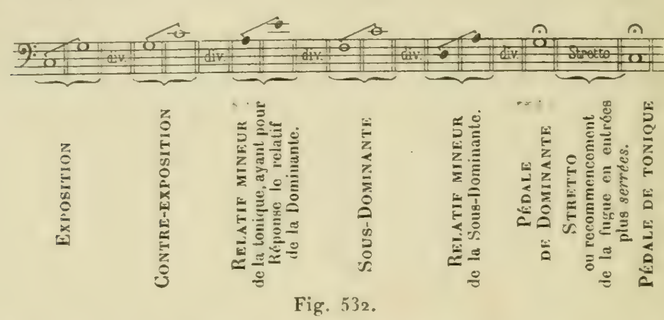


Fig. 532.

En résumé, une Fugue est l'exposé « tonal » [1], et le développement d'un thème principal [Sujet] et d'un thème secondaire [Contresujet], associés, qui fournissent, à eux seuls, tous les éléments de cette pièce chorale. Car c'est bien d'un « chœur » qu'il s'agit, vocal ou instrumental, où chaque voix, chaque partie, pour conserver leur indépendance, font appel à l'expérience du constructeur. S'il est bon architecte, ses matériaux s'agenceront avec une précision qui n'exclut pas la fantaisie ni l'élégance, mais qui les discipline. S'il n'est qu'un riche entrepreneur, il entassera les moellons sans choisir. Il pourra faire solide, somptueux ; il n'édifiera qu'une maçonnerie sans beauté. Son hymne à la gloire de la Tonalité sera une platitude. En vain il épuisera tous les stades prévus (532) : un pareil ouvrage risque fort d'être lourd, car il est le type d'une fugue d'école, où il est permis de ne rien omettre. Le lecteur, en étudiant le *Clavecin bien tempéré*, ou l'*Art de la Fugue*, ou les grandes fugues pour orgue de Jean Sébastien, reconnaîtra que le maître ne s'astreint jamais à parcourir tous ces méandres ; de même qu'il en prend à son aise avec l'ordre logique des métaboles tonales.

[1] Le mot ayant ici le sens de : *conforme aux exigences de la Tonalité.*

Libre avant tout, il s'abstient des « clichés », des poncifs; il ne se gène pas pour intervertir les cases tonales, pour introduire la strette de bonne heure, avant même d'avoir clos la série des modulations qu'il adopte.

Comment il est loisible d'exploiter un thème, le maître d'Eisenach l'enseigne à chaque page : la première *fugue en ré majeur*, du *Clavecin*, l'une des plus simples et des plus riches — et des plus brèves — que l'on puisse admirer, livre en ses trois premières mesures tous les éléments de sa construction :

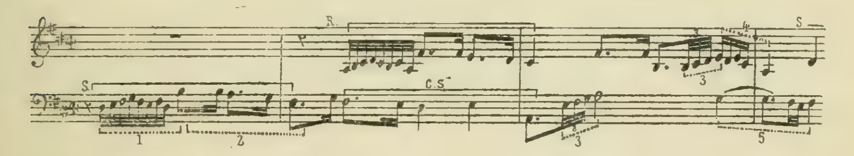


Fig. 533.

Tous les divertissements qui se casent entre les réitérations du sujet et de la réponse aux tons divers, sont tirés de la « tête » du sujet [1], du « corps » du sujet [2] ou des fragments [3, 4, 5] de l'épisode, long d'une seule mesure, qui est chargé d'établir le raccord entre la R. et le retour du S. [Ce retour a lieu sur la dernière note de l'exemple, le *ré* de la portée supérieure : la fugue est à IV *voix* : l'exposition ne sera donc complète qu'après nouvelle couple thématique S + R. Il est inutile de la citer plus amplement : la suite n'apporterait point de matériaux neufs.]

Dans les divertissements successifs les fragments thématiques, tirés du sujet, du contresujet ou de la « queue » de l'un et de l'autre, se succèdent ou s'agglutinent ; quelquefois ils se résolvent eux-mêmes en fragments plus menus, comme ces cellules animales qui, pour se reproduire et pulluler, se sectionnent. Mais sous leurs transformations diverses une oreille exercée recon-

naît leurs origines et les y ramène aisément. De là entre les divers dessins, qui sont autant d'individualités issues de « parents » communs, un véritable air de famille. Il incombe aux musiciens de créer cette parenté, de la fonder sur une consanguinité réelle et de laisser la vie circuler librement dans tout cet ensemble. Une fugue n'est pas une collection de pièces anatomiques démontables. Elle doit créer un organisme vivant, où circule un sang généreux.

L'exemple (533) montre que pour souder les entrées successives il est besoin de raccords. Les maîtres de la fugue prennent soin de les faire courts et caractéristiques. De même qu'ils opposent toujours, en contrastes aussi vigoureux que possibles, le thème du contresujet à celui du sujet, ils différencient soigneusement de ces deux thèmes les nécessaires soudures. Leur intention en cela est manifeste : ils s'arment de pied en cape afin que dès les premiers pas leur marche soit assurée par l'abondance et la variété des munitions. Ci-dessus le raccord a lieu entre la réponse et le sujet. Mais souvent le sujet lui-même ne peut se souder à la réponse que par la médiation d'une *coda*.

Fugue en mode mineur. — Apparemment, lorsque le thème de la fugue est mineur et impose à la pièce cette modalité, le schème général (532) changé de mode partout[1], semblerait s'appliquer. Chimère! Notre Mineur est taré d'une malformation. Lorsqu'on en fait le ton central d'une famile tonale, son cortège de satellites ne se trouve pas remplir vis-à-vis du ton conducteur un rôle symétriquement inverse de celui que les tons voisins prenaient autour du Majeur. La fugue mineure se contente

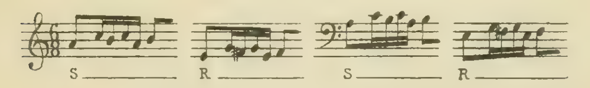
[1] C'est-à-dire que les tons principaux deviennent *mineurs* et les tons relatifs, *majeurs*.

d'approximations : le soi-disant parallélisme que Bach lui-même préconise entre les tons relatifs n'est qu'un leurre. D'Indy a mis en lumière les tares originelles de la fugue mineure [1]. Le remède qu'il propose, et qui n'est point pour nous étonner, puisque nous savons d'où vient et quel est le Mineur vrai, est de recourir à cette échelle modale. Et ce conseil tend à rendre la vie mélodique et à donner la vie harmonique à la Doristi, le vieux mode des Grecs. Cette solution est implicitement contenue dans la pénétrante analyse de d'Indy et confirme, par une application technique, la continuité de l'art. Malgré des brisures, des coupures, plus apparentes que réelles, la Musique diatonique, fondée, il y a 2 500 ans, poursuit ses destinées sans avoir tari le vieux fonds. Viendra-t-il un jour où ce courant de l'art occidental sera dévié ou tari ? *Chi lo sa ?* Il suffit de constater que des sources lointaines l'alimentent ; sources encore vives où les artistes peuvent puiser.

J.-S. Bach va fournir le plan d'une fugue mineure, et donner en même temps qu'un modèle de construction une leçon de sobriété : il se garde, en sa pièce splendide, d'accumuler toutes ses richesses « verbales », tonales, canoniques et autres. Il la réduit à des proportions moyennes, en calculant si bien ses perspectives que l'édifice se dresse immense.

FUGUE EN LA MINEUR [2]

I. Exposition



D_1) **Divertissement en *la mineur* aboutissant à une seconde Exposition réduite à deux entrées.**

[1] *Cours de Composition musicale*, IIe livre, Ire partie, p. 60.

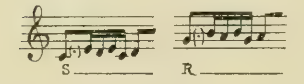
[2] *Orgelwerke*, Band II, p. 57 [Peters].

II. Seconde exposition



D_2) Divertissement modulant vers

III. Le ton relatif majeur



Enchaînement presque immédiat avec

IV. La Sous-Dominante



D_3) Divertissement modulant vers le

V. Retour du sujet a la tonique

D_4) Divertissement contenant la Réponse tronquée et conduisant à

VI. La pédale de Dominante [en sons non soutenus]
et à la cadence finale.

Fig. 534.

Si l'on inflige à ce plan la forme schématique adoptée pour la fugue majeure, on obtient le très simple dispositif :

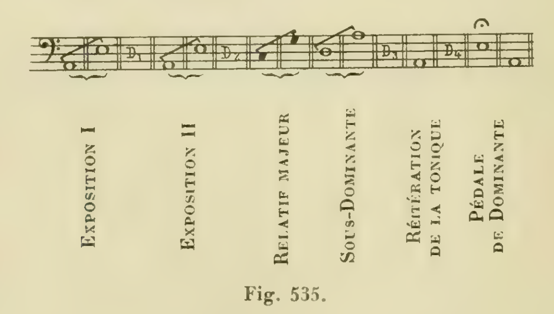


Fig. 535.

A quoi bon décrire les fugues majeures ou mineures à III thèmes [1 sujet, 2 contresujets successifs, qui parfois finissent par s'associer, de compagnie, au sujet lui-

[1] La seconde entrée subit une variante qui la dissimule.

même]; — à IV thèmes et plus [2 sujets, 2 contresujets]? L'habileté ne connaît point de limite à la complication croissante des enchevêtrements thématiques ; mais il faut être un Jean Sébastien pour y faire prédominer l'art sur la science. La superposition des thèmes n'est une beauté que si l'oreille, l'esprit et le sentiment musical y trouvent leur compte. Tout est possible ; tout n'est pas beau. L'opulent chœur de la Renaissance s'est affadi dans les raffinements d'un contrepoint trop riche en imitations et en combinaisons de toute nature : Pitoni [† 1743], qui a composé plus de quarante Messes et Psaumes à XII voix, réparties en trois chœurs, une vingtaine à XVI voix [quatre chœurs], quelques motets à XXIV et XXXVI voix [six et neuf chœurs à quatre parties chacun] s'était attelé — c'est le cas de le dire — à une Messe à XXXXVIII voix [douze chœurs], lorsque la mort, heureusement, l'emporta !

Les fugues à V, VI, VII, VIII voix et plus, à II, III, IV sujets [avec contresujets en nombre égal ou supérieur] ne peuvent que difficilement — et cette difficulté croît plus vite encore que le nombre des thèmes et des parties — soutenir l'intérêt de l'auditeur. Si J.-S. Bach avait réalisé son intention de couronner *l'Art de la Fugue* par une grande fugue à quatre sujets, il eût à coup sûr ajouté une merveille à son œuvre. Mais, sans médire de Sarti, Cherubini et autres artisans de la fugue à VIII voix, on a le droit de voir dans ces constructions cyclopéennes des exercices d'école. L'attirail y est pompeux et l'idéal mesquin. Un chœur à VIII voix, librement écrit, où les combinaisons ne sont point la conquête souhaitée, peut devenir un noble moyen d'expression. Une fugue à VIII voix, par la contrainte qui s'impose aux diverses parties, n'est tolérable qu'un instant, à l'état fragmentaire. Prolongée, elle devient jonglerie musicale.

La Fugue à IV voix [en Majeur] construite sur un sujet unique, flanqué d'un seul contresujet, reste le chef de file de toute composition classique. Ses procédés de construction tonale, l'amalgame de ses fragments thématiques, qui se succèdent, se superposent, s'associent ou se combattent dans les divertissements intercalaires, seront appliqués au plan de la Sonate et de la Symphonie ; le Développement Central, qui règne en ces types de composition, n'est qu'un divertissement tiré des deux thèmes fondamentaux de la pièce, par des moyens que les fuguistes ont mis en honneur.

La fugue relie si bien le passé au présent que dans la forme donnée à la réponse, on retrouve avec évidence les traces de la Quinte Modale antique. Il a été constaté déjà que les musiciens du XVIe siècle (474) à (477), dans les entrées de leurs parties vocales, répondent à la quinte par la quarte et *vice versa :*

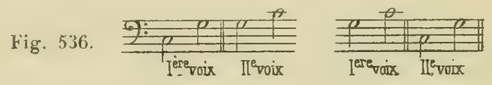


Fig. 536.

Cela devient une nécessité dans la fugue, lorsque, en tête du sujet, ces intervalles se présentent nettement, soit à nu, soit munis d'un revêtement simple :

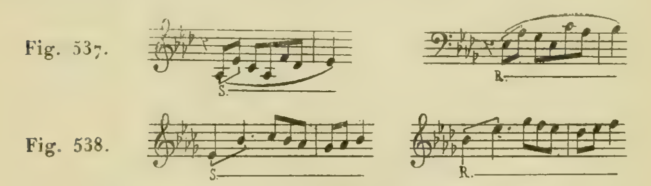


Fig. 537.

Fig. 538.

Tel est le jalonnement par la Quinte Modale, que les Anciens ont institué et qu'ils ont légué au Moyen Age. L'intervalle essentiel du Corps de l'Harmonie, conserve en l'Art Moderne toute son efficace :

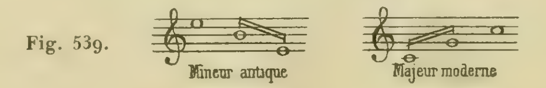


Fig. 539.

Ce n'est pas tout. Les changements ou « mutations » qui se produisent dans la réponse, et dont les exemples (537) (538) montrent la nécessité, sont parfois très subtils. Or on « répond » toujours à la quinte ou à la quarte, jamais à un autre intervalle, usant ainsi dans le formulaire essentiel de la fugue de ces seules Symphonies qui, dans l'estime des musiciens helléniques primaient sur tous autres intervalles. Gevaert a donné, avec sa pénétration coutumière, la raison profonde de cette règle absolue[1], qui rattache notre art à celui que Platon goûta. Dans la pratique, les mutations de la réponse peuvent être difficiles à régler ; les points de suture entre les régions modulantes, suivant lesquelles certains sujets sont partagés, n'étant pas toujours très visibles. La règle dit : « Répondez au ton de la tonique par celui de la dominante et *vice versa.* » C'est, dans les concours, une grave affaire, pour les élèves, de trouver la solution du problème. Plus d'un y trébuche. Or Bach lui-même, en quelques fugues, oscille entre plusieurs formes de la réponse, et semble prendre un malin plaisir à répliquer tantôt par la quinte, tantôt par la quarte.

J.-S. Bach et Rameau. — Jean Sébastien fut le régulateur et l'ordonnateur de la Fugue ; il vivifia les combinaisons scolastiques de ce langage par un sentiment profond. En son œuvre, il n'y a ni redites, ni longueurs, ni défaillances. Mais son génie s'est montré tyrannique. Il a voulu que la fugue endossât toutes les exigences de la Tonalité. Il s'est fait le champion du Mode Majeur moderne, des Tons Voisins, de tout l'appareil créé par elle et autour d'elle. Il a prêché la Tonalité, comme il a glorifié l'Évangile en ses œuvres religieuses, avec une ardeur passionnée, exclusive.

[1] *Musique de l'Antiquité,* I, p. 102 sqq.

Il a orienté la musique vers la sujétion à cette échelle d'UT MAJEUR, devenue tyrannique, et il a fourni de ce régime des modèles achevés. Il faut bien avouer pourtant qu'il a sacrifié des trésors.

Jusqu'à lui les antiques modes avaient survécu. En face et à côté d'UT ils conservaient quelque prestige ; les musiciens leur concédaient le droit d'élever la voix devant lui. Jean Sébastien fut l'auxiliaire du mode despotique qui bannit les antiques Harmonies. Il joua le même rôle que d'autres « puristes » en un autre langage. Les réformateurs de la poésie et de la prose françaises, au XVII[e] siècle, ont appauvri la langue de leurs pères. Ils ont dénudé le riche parler de France. En donnant des modèles de précision verbale, ils ont relégué une foule de mots précieux, qui aujourd'hui nous font défaut.

Jean Sébastien aussi fut puriste à outrance. Cet infatigable professionnel a mis son génie au service d'UT MAJEUR. Il l'a débarrassé de ses rivaux, et a fait le vide autour de lui. Il lui a donné pour unique vassal ce mode mineur réputé « parallèle », dont on a précédemment marqué toutes les tares. Bach lui-même a dû adopter, résolument, le mineur à sensible (421), si fortement teinté de majeur, que l'ambiguïté modale est le propre de cette échelle. Il accumule des prodiges d'habileté pour donner à ses fugues mineures un aspect conforme au décevant parallélisme des *modes-tons-relatifs*. D'Indy a fait cette remarque : « Il semble que les fugues mineures de cette forme soient admirables surtout par l'art consommé que les auteurs y déploient pour remédier aux défectuosités tonales de la formule[1]... »

Chez Bach la Tonalité absorbe la Modalité, ou plutôt elle se confond avec elle. Qui dit Tonalité, il faut le

[1] *Composition musicale*, II, 1, page 57.

répéter encore, dit ensemble de phénomènes liés invariablement à l'unique mode d'UT, qui est le Majeur absolu, — comme le mode de MI était le Mineur absolu[1]. Mais UT, moins libéral que le vieux monarque, et point du tout « constitutionnel », ne tolère à côté de lui aucun mode suffragant. Il ne se montre indulgent que pour un pseudo-mineur, auquel il impose une humiliante vassalité.

Jean Sébastien fut le sévère ordonnateur de ce régime. Il a appliqué toutes les forces de sa volonté à enfermer les musiciens dans un cercle tonal, limites de leur salut. Peut-être les destinées de l'art, en ces temps, l'exigeaient. Il devient évident que cet effort de centralisation, qui a maîtrisé la musique, pendant près de deux siècles, semble épuisé. La Tonalité craque; les vieux Modes, avec circonspection, reparaissent et l'autocratie va prendre fin.

Pour démêler le rôle que J.-S. Bach a joué dans l'établissement de la fugue tonale, il faut lire les œuvres de Gabrieli, de Frescobaldi, de Froberger, de Buxtehude[2]. Ce noble maître, que Jean Sébastien, son disciple, a trop fait oublier, a des libertés de plume et un formulaire modal qui donnent à ses lignes mélodiques une souplesse admirable. Et l'on se prend à regretter que Bach ait châtré ce langage !

Exemple emprunté à Buxtehude [*Fugue en ut*, à IV voix. pour Grand Orgue] :

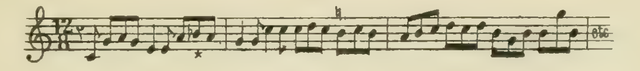


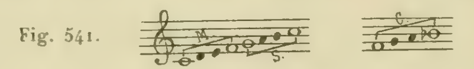
Fig. 540.

[1] Sur le sens de ce qualificatif, v. p. 185.

[2] De Buxtehude ce sont les pièces d'orgue surtout qu'il convient d'étudier : elles sont bien supérieures à ses cantates, et comptent parmi les chefs-d'œuvre du genre.

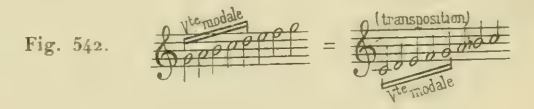
Le *si* ♭ (*) de la première mesure n'est pas une modulation à la sous-dominante. C'est : ou le résultat d'un mécanisme de Conjointes, analogues à celles des Anciens,

Fig. 541.



et qui n'entraînent pas une métabole organique, — ou bien l'emploi, à côté du mode d'ut [clairement installé à partir de la seconde mesure], du Mode de sol, appliqué à la première :

Fig. 542.



A preuve : l'incertitude tonale de la réponse. La règle de J.-S. Bach : « Tout ce qui est dans le ton de la tonique, au sujet, passe dans la réponse au ton de la dominante, et *vice versa* », n'y est pas exactement appliquée ; il y règne une sorte de « flou » tonal que Bach a proscrit, mais qui, résultant de l'emploi simultané de deux échelles modales différentes, constitue un formulaire plus varié, recélant des coins mystérieux. A lire Buxtehude, on se prend à regretter que Bach ait raidi les formes flottantes qui persistent dans l'œuvre de son maître, et substitué à ce langage, riche et ondoyant, les ressources mieux ordonnées et les couleurs plus crues de la Tonalité.

Si J.-S. Bach fut un simplificateur systématique de l'échelle sonore, un centralisateur à outrance au détriment de la Modalité, il a eu la gloire de réaliser la synthèse de la monodie et de la polyphonie. En imposant des sacrifices à la langue musicale, désormais inféodée à un mode unique, il l'a enrichie de toutes les ressources d'une harmonie à la fois adventice et coordonnée. Et, bien qu'il n'ait pas songé à voir dans les accords des entités harmoniques, on peut considérer

qu'il a fixé leur activité sous le régime tonal. Les accords sont le plus souvent, sous sa plume, des résultats de la polyphonie : ils ne peuvent être individualisés que par une véritable abstraction. Ils se dégagent, sans qu'on puisse les isoler, d'une écriture perpétuellement « chorale » et tonale, qui peut passer pour parfaite et dont la plénitude compense les pertes. Seulement il arrivera que les successeurs de Bach, inféodés eux aussi à UT MAJEUR, ne posséderont point une telle maîtrise. Ni Mozart, ni Beethoven lui-même ne réaliseront un « chœur » aussi parfait.

Une influence française s'exerça sur eux, sans doute à leur insu. En 1722 notre Rameau avait publié son *Traité de l'harmonie*, dans lequel il donnait un corps à des faits musicaux qui étaient jusqu'à lui restés dans le domaine de la spéculation pure. Les belles théories harmoniques du Vénitien Zarlino [† 1590], combattues âprement par le défenseur des Anciens, Vincenzo Galilei [† vers 1600], père de l'astronome, n'avaient guère eu de retentissement dans la pratique. Rameau reprit en musicien consommé les travaux de Mersenne et surtout de Sauveur, rendit concrets les accords en s'appuyant sur les « harmoniques », et en en rectifiant les étagements par tierces (503). Il mit en évidence ce que l'harmonie « en soi » peut avoir de légitimité et créa, en regard de l'harmonie adventice, latente dans la polyphonie, une science des accords, catalogués Quel appoint fourni au style monodique, auquel les Italiens se complaisaient depuis plus de cent ans ! Rameau fournissait le moyen de définir et de régler les agrégats sonores employés dans l'accompagnement de la monodie et du solo instrumental.

Pour juger de son influence, il faut mettre son œuvre en regard de l'œuvre de Bach. Jean Sébastien avait pris la succession des polyphonistes de la Renaissance, tout

en accommodant son langage choral aux exigences de la Tonalité; Rameau fut un disciple de ces Italiens qui, par réaction contre une polyphonie pléthorique, avaient, depuis le commencement du XVIIe siècle, décrété et pratiqué le retour à la monodie accompagnée. Rameau est monodiste; non qu'il soit incapable de polyphonie : il fait preuve, en particulier dans l'écriture du quatuor des cordes, d'une entente remarquable des superpositions linéaires. Mais il pense « harmoniquement ». Il dissocie la mélodie et l'harmonie; il fait de celle-ci le vêtement de celle-là. Il veut, à toute agrégation sonore, attribuer une étiquette conforme aux principes de l'*Harmonie réduite à ses principes naturels*. Il ignore les organistes des Flandres et de l'Allemagne, et il ne semble pas que notre admirable de Grigny[1] [† 1703] ni ses meilleurs émules de France aient exercé sur lui une influence. Jamais il ne subira celle de J.-S. Bach, à qui il survécut de quinze années et qui regardait beaucoup plus vers la France que les Français, de son temps, ne regardaient vers lui.

Bach et Rameau incarnent deux régimes différents, antagonistes. Est-il absolument certain qu'il faille exalter la polyphonie au détriment de tout le reste? L'harmonie, dont on a abusé, lorsqu'on s'est mis à se payer d'accords — monnaie d'un usage plus courant que les combinaisons polyphones, — n'a-t-elle pas des droits, elle aussi, à quelque révérence? Elle dégage à merveille les forces sonores latentes en une monodie bien construite. On peut, en jouant sur le mot « harmonie » pris au sens que lui conféraient les Anciens et au sens moderne, trouver une raison d'associer les choses que ces deux sens désignent : dans la pensée des Grecs, l'harmonie est constituée par les liens d'origine qui unissent entre eux les sons divers d'une

[1] Révélé par les publications d'Alexandre Guilmant.

formule mélodique. Mais de ce que l'harmonie est pour eux successive, il ne s'ensuit pas qu'elle entre en conflit décisif avec l'harmonie simultanée. L'apparent contresens commis par les Modernes lorsqu'ils ont demandé à l'antique vocable HARMONIE d'exprimer la superposition des sons, n'est donc en vérité qu'une adaptation d'un terme très général à un usage restreint.

Après Bach et Rameau deux courants s'établissent dans l'art, celui des polyphonistes, qui aboutit de nos jours à Wagner ; celui des monodistes, qu'ont suivi Gluck, Haydn, Mozart, Weber, et près de nous, Berlioz. Beethoven a puisé aux deux fleuves. Il n'est d'ailleurs pas un seul des maîtres cités qui n'aient fait des emprunts, parfois copieux, au régime adverse. Souvent les deux courants confluent, et les œuvres contemporaines en fourniront encore la preuve. J.-S. Bach lui-même avait donné l'exemple de la monodie accompagnée, et malgré des préférences certaines, son lyrisme savait, selon les nécessités du sujet, tirer de l'un ou de l'autre régime ses moyens d'expression.

Il n'est pas malaisé de reconnaître parmi les auteurs d'opéras français et italiens, au XVIII[e] et au XIX[e] siècle, ceux qui n'étant point « polyphonistes », et pour cause, ne sont guère plus dignes d'être appelés « monodistes », et rentrent dans la catégorie des indigents. Leur langue est en déchet sur celle que parlèrent Rameau, Mozart et Weber dans leurs œuvres pour la scène. Ils n'ont pas su garder les conquêtes glorieuses. Dans ce nombreux et pauvre répertoire les ouvrages ne manquent pas auxquels pourrait s'appliquer à merveille la définition donnée par le professeur de piano, ancien style, à l'élève qui réclamait des lumières sur l'harmonie et sur son rôle : « L'harmonie, *c'est* à la main gauche ; la mélodie, à la main droite... »

[b] LA CONSTRUCTION TONALE DANS LA SONATE ET LA SYMPHONIE

Le dualisme thématique. — La Sonate et la Symphonie seront à dessein associées dans une vue d'ensemble qui, suivant une certaine perspective, permet de les confondre. Elles ont même structure, se composent le plus souvent du même nombre de pièces, disposées dans le même ordre, suivant les mêmes convenances tonales. Chacune de ces pièces possède un organisme qu'on peut dire spécifique en ce sens qu'un premier Allegro, un Menuet ou un Scherzo, un Adagio, un Allegro final, seront ici et là faits de materiaux équivalents : une symphonie est, à vrai dire, une sonate pour orchestre.

La fugue a montré l'installation, dans l'Art Classique Moderne, d'un « dualisme thématique ». Les deux thèmes opposés [Sujet, Contresujet] se promènent de compagnie à travers les Tons Voisins, ceux-ci étant limités, par ordre, à un nombre maximum qui peut ne pas être atteint et, fort rarement, est dépassé.

La sonate et la symphonie, d'Emmanuel Bach [† 1788] à Schumann[1] [† 1856] sont jetées dans un moule commun, qui n'a point arrondi tous les angles et n'a pas aboli les différences individuelles, mais permet à quiconque en sait la capacité et la forme de prévoir l'agencement général de chaque œuvre : il n'en est aucune, en effet, qui n'applique les principes de la fugue déjà décrite et de la sonate qui va l'être ; celle-ci d'ailleurs émanant comme celle-là d'une source commune qu'on essaiera plus loin de dégager [p. 124].

La pièce caractéristique d'une sonate ou d'une sym-

[1] Schumann est par son langage et ses formes musicales un vrai sinon un pur classique. Même lorsqu'il élude la forme traditionnelle, il se rattache aux modèles du classicisme par les substructions.

phonie est le premier morceau. La construction consacrée de ce frontispice à II thèmes paraît manquer d'ampleur : les œuvres sont là qui, dans leur variété, donnent à cette rigidité inquiétante un démenti.

Sonate dans le mode majeur. — Le dualisme thématique ressortit au dessin ; le jeu des tons voisins applique au dessin des couleurs, comme dans la fugue. Mais dans la sonate ou la symphonie les deux thèmes, au lieu d'être simultanés, sont successifs, du moins dans l'exposition, et les modulations essentielles, moins nombreuses que dans la fugue, sont plus durables. Le musicien se plaît à séjourner aux étapes principales de son voyage tonal. Il s'installe avec complaisance à la tonique et à la dominante, qui, l'une après l'autre, comme dans la fugue, font parade de leurs atours. Voici le plan de la pièce initiale ; généralement un Allegro :

Exposition. — Quelquefois un « mouvement » lent [Andante, Adagio, Largo] de quelques mesures sert d'introduction à l'Allegro, lequel s'ouvre toujours par le thème principal. Ce thème peut entraîner à sa suite plusieurs périodes mélodiques ou harmoniques, et nous l'appellerons A, en comprenant sous le même signe le cortège qui fait suite au motif principal et qui est dépendant de lui. Tout cela se passe dans le ton de la sonate, autrement dit dans le ton de la tonique ; mais dès que ce ton essentiel est bien installé, le ton de la dominante se fait pressentir et réagit par attraction sur la fin des périodes terminales de A [1].

Le second thème B fait son apparition dans le ton de la dominante. Il étale ses périodes, plus ou moins nombreuses, comme avait fait A ; il « se divertit », d'ordinaire

[1] Celles-ci constituent souvent un divertissement véritable, dont les éléments sont empruntés au thème A.

avec discrétion, et il conclut sur la dominante. Ici « fausse fin » sous forme de cadence parfaite à la dominante, arrêt et recommencement de la sonate, de sorte que l'exposition se réitère et fait entendre successivement :

A dans le ton de la Tonique.		
B	—	Dominante.
A	—	Tonique.
B	—	Dominante.

Fig. 543.

A cette restriction près qu'ici B est essentiellement différent de A, on retrouve, dans cette exposition de la sonate *avec reprise*, les mêmes alternances de tons que dans l'exposition de la fugue à IV parties :

S[ujet] dans le ton de la Tonique.		
R[éponse]	—	Dominante.
S	—	Tonique.
R	—	Dominante.

Fig. 544.

Dans l'un comme dans l'autre cas, l'exposition installe de robustes assises tonales sur lesquelles va s'édifier le reste de la construction. De même que dans la fugue le contresujet — ou second thème — doit différer du sujet le plus possible, par la structure mélodique et rythmique, dans la sonate le thème B doit faire avec A un contraste complet. C'est le fameux précepte de « la variété dans l'unité », vanté dans les traités du Sublime, et qui s'imposa aux musiciens, sans le secours de la philosophie. Ils en tirèrent le Dualisme thématique.

Développement central. — Il s'appuie sur A et sur B ; soit qu'il associe A et B ; soit qu'il emprunte des fragments à A ou à B, à A et à B. Aussi ne présente-t-il aucun élément nouveau ; il est l'éclosion spontanée et normale des germes contenus dans A et dans B. Tous ses dessins dérivent par amplification, resserrement ou frac-

tionnement, des deux thèmes précédemment installés.

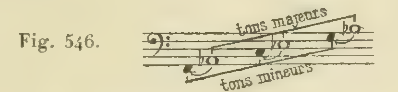
La couleur tonale de ce développement est, dans ses touches principales, celles dont la palette de la fugue dispose. La sous-dominante et les relatifs mineurs sont évoqués et pratiqués avec une insistance plus ou moins grande, et suivant un ordre variable où les préséances tonales ne sont pas toujours respectées. Souvent l'artifice du « changement de mode » qui consiste à « majorer » le mineur ou à « minorer » le majeur, apporte des perturbations, grandes en apparence, à la série des tons voisins. Mais à y regarder de près et à discerner avec exactitude les liens profonds qui unissent les tons évoqués, on reconnaît que le formulaire de ces tons ne diffère pas sensiblement de celui de la fugue :

Fig. 545.



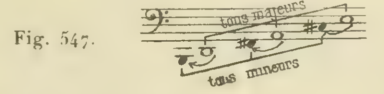
Artifice du changement de mode appliqué aux tons majeurs et faisant apparaître trois nouvelles toniques accidentelles :

Fig. 546.



Artifice du changement de mode appliqué aux tons mineurs et faisant apparaître encore trois autres toniques accidentelles :

Fig. 547.



Mais cette porte n'est qu'entr'ouverte sur des modulations fugitives, d'ailleurs hiérarchisées, et dont quelques-unes sont éliminées presque toujours, parce que trop lointaines.

Exceptionnellement l'artifice du changement de mode

s'applique, dès l'exposition, au thème B, avec des ricochets dont les figures ci-dessus peuvent rendre compte [1].

En sériant chronologiquement les sonates classiques on découvrirait l'intrusion progressive de ces voisins de voisins et de ces cousins par alliance. Tandis que presque toutes les sonates des Bach, d'Haydn, de Mozart se contentent des tons convenus (545), et que les changements de mode y sont rares et discrets, Beethoven a élargi les voies de la Tonalité, en faisant, très brusquement parfois, des emprunts audacieux aux formules (546) et (547).

On peut considérer le développement central comme un divertissement ou une série de divertissements émanés de A et de B, présentant parfois des superpositions de A et de B, qui luttent l'un contre l'autre ou s'associent étroitement l'un à l'autre. De là l'emploi, pour désigner cette partie de l'Allegro initial, du symbole *ab*, qui marque à la fois l'origine et l'union de ses éléments constitutifs.

Au contraire de l'exposition, qui s'oriente vers la dominante et y conclut provisoirement, le développement central doit aboutir à la tonique. En d'autres termes, l'exposition a réalisé une véritable ascension tonale : la génération des tons à ♯ se faisant du grave à l'aigu par quintes justes. Le développement central est une région critique qui peut être un palier; ou provoquer des escalades nouvelles; ou au contraire déterminer une chute au-dessous du niveau de la tonique [2] ; mais il doit

[1] Exemple : sonate de Beethoven [op. 53] en *ut majeur*. Le thème B est en *mi majeur* (547), mode substitué à *mi mineur*, qui est lui-même le *ton relatif* substitué à la dominante ; et ce *mi majeur* entraîne avec lui, en modulation très passagère, son relatif *ut ♯ mineur*. [Voy. les deux mesures du *dolce e molto ligato*]. Quant au développement central de cette même sonate il touche à la sous-dominante, à *ut mineur* (546), à *sol mineur* (id.), à *fa mineur* (id.), à *si mineur* (547), sans compter les dominantes et les sous-dominantes de quelques-uns de ces tons-là. — Dans la réexposition, B est en *la majeur* (547).

[2] Cette chute se produit lorsqu'interviennent la sous-dominante, ou ses alliés. Voyez p. 490 et 491 ce que d'Indy appelle l'ascension vers la dominante.

finalement retrouver ce niveau et rentrer de plain pied dans le ton de la sonate, pour la « réexposition ».

La Réexposition. — Le mot est barbare mais il convient bien à la chose. La sonate semble recommencer : voici le thème A suivi de ses développements propres. Et voilà le thème B reparaissant à son tour, cette fois sous un nouvel habit tonal : il adopte les couleurs de la tonique et renonce à gravir les pentes de la dominante. De là entre A et B une « mutation » [cf. ci-dessus, p. 469] au point de soudure des deux thèmes réexposés ; mutation qui a pour effet ici d'éviter une modulation, A et B devant être dorénavant exprimés tous les deux au ton de la tonique.

Cette troisième partie est le pendant de la première et non sa répétition pure et simple ; de plus elle doit conclure. Pour ce faire, elle ne se contente pas toujours de transposer la « fausse fin » de l'exposition et d'en tirer ainsi une cadence parfaite : elle admet volontiers un divertissement nouveau, qui développe quelque fragment thématique et aboutit, chez Beethoven, à une dernière réitération du thème initial. L'économie et l'équilibre de la construction exigent que la partie conclusive ajoutée à la réexposition ne soit ni longue ni monotone ; il faut qu'elle dise, avec des matériaux anciens, des choses nouvelles. Et l'on peut être sûr, quand c'est Beethoven qui parle, que ces conditions soient remplies.

Si l'on essaie de représenter aux yeux la marche tonale d'un tel morceau on peut construire le schème :

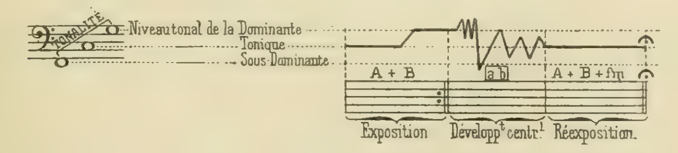


Fig. 548.

qui s'applique à une sonate en *ut majeur*, mais il est aisément généralisé, par transposition.

Ainsi s'édifient l'Allegro initial d'une sonate et les pièces musicales bâties sur ce modèle. Ce plan s'applique parfois aux autres morceaux constitutifs de la sonate, excepté au Menuet, lorsque cette partie orchestique est conservée. Mais une assez grande liberté est laissée à l'auteur : il ne se croit plus obligé, après avoir donné, dans le premier Allegro, satisfaction au plan-sonate, de l'adopter tel quel dans les pièces qui suivent. Il lui suffit qu'on en retrouve les lignes principales dans l'Adagio, dans le Scherzo, dans le Finale.

Lorsque le Minuetto subsiste, il intercale dans la sonate une pièce à mésode de la forme A + B + A ; le *trio* y jouant, si une telle comparaison est permise, le rôle du *verset* dans les pièces symétriques de plain chant. Le trio est, soit dans le même ton que A [ton de la Sonate], soit à un ton voisin. Se souvenir que la réitération de A, après le trio, supprime les reprises, s'il y en a, de sorte que l'A final est moitié moins long que l'A initial. [Cf. (299) (300).]

Le Scherzo substitué au Menuet, conserve fréquemment la forme A + B + A : la partie centrale y rappelle de la sorte le trio de la pièce orchestique.

L'Allegro terminal de la sonate peut prendre, même dans l'œuvre de Beethoven, la forme du Rondeau [Rondo], tirée de nos vieilles poésies, dansées ou non : un refrain s'y fait entendre périodiquement. Appelons le R. Il s'intercale entre des « couplets » successifs A, B, C, D, etc. Leur variété contraste avec la répétition intensive du refrain :

Fig. 549. RA + RB + RC + RD + ...

Beethoven, qui a porté cette pièce à la perfection, établit une parenté entre les couplets de ses Rondos : ils ont

souvent la forme :

Fig. 550. RA + RA′ + RA″ + RA‴ + ...

de sorte que ces couplets, à partir du second, semblent être des variations du premier. Le maître pratique aussi les enlacements tels que :

Fig. 551. RA + RB + RA′ + RB′.

D'où un « dualisme thématique », exploité à peu près comme dans l'Allegro initial et compliqué d'un refrain.

Il est habituel que le refrain du Rondo reparaisse dans le même ton, qui est celui de la sonate. Les couplets intercalaires modulent aux tons voisins. Ils usent aussi, dans leurs excursions modulantes, de l'artifice du changement de mode [p. 479].

Tons des diverses pièces de la Sonate-Symphonie. — Que le nombre de ces pièces soit de trois ou de quatre, la moitié plus une s'installent dans le ton qui sert de pivot à la sonate. Une sonate en *ut majeur*, prise en exemple type, méritera sans conteste l'étiquette qu'on lui donne :

I. Allegro initial en *ut majeur* ;

II. Adagio, à l'un des tons voisins, majeurs ou mineurs [1] ;

III. Minuetto ou Scherzo en *ut majeur ;*

IV. Allegro final en *ut majeur.*

La Tonalité ne réagit donc pas seulement sur la forme intrinsèque des pièces constitutives. Elle donne à tout l'ensemble de la construction une couleur « tonale » [le mot *tonal* conservant invariablement, dans ce livre, le sens de : *emprunté à la Tonalité*].

Sonate dans le mode mineur. — Le thème A étant

[1] Il y a quelques exceptions : parfois là où on ne s'attendrait pas à les rencontrer. C'est ainsi que dans une de ses sonates en *mi ♭ majeur*, pour piano, le bon Haydn a inséré un *Adagio* en *mi ♮ majeur*, qui est une fort belle page

mineur, il fut décrété que le second thème B, énoncé dans l'exposition, serait dans le ton majeur relatif. La difficulté à laquelle on se heurte, dans la fugue, de « majorer » certains thèmes mineurs, qui répugnent à cette transformation, n'existe plus ici, puisque les deux thèmes de la sonate sont indépendants l'un de l'autre. L'auteur peut toujours faire choix d'un second thème majeur. C'est le parti qu'il prend neuf fois sur dix, condamnant sans hésiter la dominante à n'être plus évoquée qu'en modulation passagère, et lui refusant l'honneur d'être un des étais de la charpente générale. La « fausse fin » a lieu au relatif majeur et le point de départ du développement central, soudé à cette cadence, en subit nécessairement le contre-coup.

Mais la perplexité de l'auteur, dans la réexposition, sera grande lorsqu'il faudra installer B dans le ton et le mode de la tonique. La première apparition de B, à l'exposition, s'est produite en majeur. Osera-t-on, vers la fin de la pièce, user d'un élément qui contrevient à la modalité essentielle du morceau ? A étudier les rares sonates d'Haydn, de Mozart et de Beethoven, en mode mineur, on constate que la difficulté a été tournée de diverses manières : quand le thème majeur B ne se prête pas au changement de mode, les maîtres ne changent pas de mode ; lorsqu'il tolère la métamorphose, ils la lui font subir [Beethoven, *Sonate* op. 10, n° 1]. Ils peuvent aussi adopter deux thèmes, A et B, mineurs et construire la sonate mineure à peu près comme la sonate majeure [*Sonate Pathétique*, op. 13]. Les solutions variées, souvent ingénieuses, données à cette difficulté, montrent une fois de plus à quel point notre Mineur moderne est inconsistant.

Il est impossible d'établir le schème symétrique du Majeur (548), puisque, comme on l'a vu, le parallé-

lisme tonal n'existe pas. On chercherait vainement à construire une « figure semblable », dans le sens que les géomètres donnent à cette expression. On n'aurait pas non plus une figure inversée ; car le mineur moderne n'est point l'inverse du majeur. Une fois de plus il faut reconnaître que dans l'Art Classique le tyran UT régit tout et oblige le pseudo-mineur à courber bas l'échine.

La série des tons employés dans les divers morceaux de la sonate mineure ne diffère pas sensiblement de celle qu'a fournie la sonate en majeur. Le morceau dissident, c'est-à-dire celui qui n'est pas écrit dans le ton de la sonate, — d'ordinaire l'Adagio, — se contente parfois de changer le mode du ton central.

Majeur et Mineur. — Une statistique montrerait la prédominance écrasante du majeur sur le mineur, dans tout l'Art Moderne. Jean-Sébastien Bach, dont l'activité s'exerça aux confins des deux âges de la musique, — Modalité et Tonalité, Monodie et Polyphonie, Mélodie et Harmonie, — a conservé quelque tendresse encore pour le Mineur. Il n'est plus inféodé à MI : loin de là, puisqu'il s'est acharné à effacer les derniers vestiges de son règne et à réglementer le Mineur nouveau style, cet estropié qui ne peut descendre comme il monte. Mais Bach hérite du passé le goût du mode mineur. Les musiciens du XVIIe siècle et ceux de la première moitié du XVIIIe siècle ont une prédilection marquée pour la « petite » tierce. Leur joie s'exprime en mineur aussi volontiers qu'en majeur. Les Cantates de Bach pour les Fêtes qui appellent le plus d'allégresse sont écrites indifféremment dans les deux modes. La tristesse du mineur est une conception plus récente ; elle ne correspond d'ailleurs à rien d'exact.

Aussi bien, par suite du retournement de l'échelle

modale, — il arrive que le Majeur moderne, à l'imitation du Mineur antique, va s'arroger le droit d'exprimer tous les sentiments : tristesse, douleur aussi bien que rire et joie.

Haydn et Mozart furent, dit-on, gens de belle humeur. Que si le mineur est « triste », on ne peut s'étonner que, sur 34 sonates d'Haydn pour piano, 5 seulement soient en mineur ; — que sur 18 sonates de Mozart, il ne s'en trouve que 2 du même mode. Or Beethoven, qui fut sombre, n'a pas sacrifié beaucoup plus au mineur. Parmi ses 32 sonates pour piano 8 sont mineures, et parmi ses 9 symphonies, 2 seulement. Ce grand triste ne parle en mineur qu'une fois sur quatre, au plus. Ainsi UT MAJEUR exprime tout. De même la Doristi des Grecs, MI MINEUR, était capable de tout dire. Le rôle des différentes harmonies chez les Anciens dépendait d'exigences liturgiques qui semblaient être impératives, et n'étaient que conventionnelles. Ne faut-il pas conclure que le majeur et le mineur sont, autant l'un que l'autre, aptes à traduire les sentiments humains ?

Les mélodies populaires, là où il en subsiste dans le monde européen occidental, passent pour mélancoliques, en tant qu'elles sont mineures ou teintées de mineur. Or elles sont mineures parce que les musiciens non cultivés, mais inspirés, qui les ont créées si belles, n'ont point participé au mouvement des écoles, aux actions et réactions de la polyphonie. Ils sont restés des monodistes ; ils ont conservé par tradition, par transmission orale, quelque chose des mœurs du temps où MI régnait ; règne qui se prolonge encore dans la musique ecclésiastique, bien que les modes suffragants, du consentement de MI lui-même, aient peu à peu empiété sur ses droits. Tout de même c'est MI qui est le centre du pouvoir et dont l'influence, encore qu'elle soit occulte, s'exerce avec persistance. Mais si l'art religieux a réagi

profondément sur le chant populaire, ni l'un ni l'autre ne sont moroses ou exultants. L'*introit* « *resurrexi* », du jour de Pâques, s'il n'est pas un mode de MI très pur, peut passer pourtant pour un mineur austère ; le « *O Filii* » populaire du même jour — et récent — est une manière d'Hypodoristi II. Ils sont l'un et l'autre chants d'allégresse. Et s'il est vrai que toutes les marches funèbres soient, dans l'Art Moderne, écrites en mode pseudo-mineur, il ne l'est pas moins que la joie populaire s'exprime avec aisance, et d'instinct, par le ministère des échelles réputées moroses.

Il ne faut pas non plus se lasser de redire que le seul mineur vrai est le mode de MI ; que toutes autres échelles réputées mineures sont plus ou moins imprégnées de majeur et que, à y regarder de près, les chants populaires primitifs de l'Europe occidentale ne sont pas, si l'on peut dire, aussi mineurs qu'ils sembleraient. Un très grand nombre en effet emploient la sensible ascendante qui obnubile, par la tierce majeure qu'elle installe sur la dominante, la tierce mineure incluse dans la quinte modale. En d'autres termes le mineur dont le mode de RÉ avec sensible ascendante (350) est le type, depuis le Moyen Age, est fort répandu, non seulement dans l'art populaire mais dans l'art affiné : il est resté la formule courante de l'échelle mineure ascendante. Or les mots « échelle mineure ascendante » constituent une véritable antinomie. Le vrai mineur a sa pente tournée vers le bas et c'est l'Art Antique, prolongé jusqu'au XI[e] siècle, environ, qui seul en présente des types purs.

Il est donc nécessaire de doser avec soin les *quantités* de mineur impliquées par une mélodie ou exprimées par des harmonies, avant d'attribuer à celle-ci ou à celle-là la *qualité* modale qui leur convient exactement. Cela fait, on constatera que l'expression sentimentale de la joie ou

de la tristesse est peu ou pas liée aux deux modes essentiels qui sont comme les deux pôles de la modalité, MI et UT. Si les Grecs, subtils et raisonneurs, ont assigné à chacune de leurs échelles des fonctions expressives ou rituelles, propres, c'est qu'elles comportaient, au moins à l'origine, des particularités plus significatives que celles dont les tableaux (122) et (122 *bis*) ont dressé le bilan.

A l'époque classique les adaptations de la construction tonale sont applicables à toutes œuvres. Elles sont particulièrement rigoureuses dans la pièce essentielle — généralement la première, — de toute œuvre constituée par plusieurs « morceaux ». Toute la musique que nous disons de « chambre » : *sonate* pour instrument solo, pour deux instruments, *trios*, *quatuors*, *quintettes*, *sextuors*, *septuors*, *ottettos*, *nonettes*, *dixtuors*[1], etc. ; *concertos* pour instrument soliste et orchestre ; *ouvertures* pour orchestre ; *symphonies* pour orchestre, sans chœurs ou avec chœurs, tout cela relève du plan symétrique :

A + B + *ab* + A + B
mésode

Fig. 552.

Hiérarchie des tons voisins. — La forme musicale dans l'Art Classique ne dépend pas moins de l'habillage tonal que de la charpente thématique : l'arrangement et la succession des thèmes sont soumis à un régime modulant dont les limites sont celles de la Tonalité. La fugue, qui est de celle-ci l'expression première, intégrale, est le *compendium* de l'Art Classique : elle en exploite en raccourci toutes les ressources et elle crée un mode de développement applicable, par dérivation, à toute composition musi-

[1] Il est fâcheux que cette terminologie ne soit pas plus homogène et que la dérivation des mots italiens francisés soit si mal établie. L'énumération ci-dessus est ridicule.

cale : elle pose en principe que deux thèmes *très différents* suffisent à l'édification d'une œuvre ; que tous divertissements ou développements doivent être tirés de cette paire thématique ; que toutes modulations doivent conduire aux tons voisins. Abstraction faite de l'ordre suivant lequel s'étagent les matériaux, cet ensemble de conventions s'applique à toutes les œuvres. Le précédent exposé a montré que la Sonate-Symphonie a subi la contrainte d'une législation sévère, dont les rigueurs ont stimulé l'ingéniosité des maîtres. A lire celles de leurs œuvres qui passent pour avancées, on ne sait ce qu'il faut admirer le plus de leur respect pour la discipline ou de leur habileté à lui porter atteinte, sans l'abolir.

Il est rare que le musicien classique renonce à la fois au dualisme thématique et à l'habillage tonal traditionnels. S'il bouscule le plan, il respecte les tons voisins ; s'il module au loin, il garde le plan consacré. C'est ainsi que l'Allegro initial de la *Sonate* op. 53 de Beethoven, audacieux en ses métaboles tonales, est d'une sagesse exemplaire dans l'établissement de sa charpente thématique. Elle est régulièrement :

Fig. 553. AB + *ab* + AB [+ A'B'].

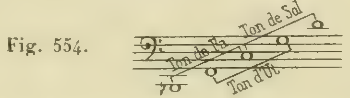
La partie A'B' correspond à cette réitération thématique propre à Beethoven, qui ne parvient pas, semble-t-il, à épuiser ses idées et à qui la répétition simple paraît une conclusion insuffisante [cf. p. 481].

Les maîtres classiques ne renoncent guère à l'abri que leur offre la charpente tonale, et voici comment ils disposent ses étais.

Le ton central [la tonique] se porte plus volontiers vers le ton de la dominante que vers tout autre, au début d'une pièce musicale, par réaction contre la pente natu-

relle qui entraîne la tonique vers la sous-dominante. Pour fixer les idées, prenons UT pour pivot. L'accord parfait majeur, sur cet UT, contient le *mi*, sensible de *fa*. Il est normal que le ton de *fa* soit appelé par le ton d'UT, par la tendance de l'accord parfait majeur d'UT à tomber sur l'accord parfait majeur de *fa*. Or c'est le contraire qui généralement se réalise dans l'Art Classique, — et aussi dans l'art populaire lorsqu'il se sert du Majeur moderne : la première modulation entendue s'opère à la dominante. C'est vers la dominante que tend toute phrase mélodique et, par extension, toute pièce classique : véritable escalade, dont le schème ci-dessous a, antérieurement déjà, rendu compte :

Fig. 554.



L'effort de l'ascension sera suivi du laisser aller de la descente : l'accord de *sol* jouera relativement à l'accord d'UT le rôle que celui-ci joue vis-à-vis de l'accord de *fa* ; car l'accord de *sol* contient la sensible du ton d'UT ; il appelle donc l'accord d'UT, et ainsi il amène la chute du ton de *sol* [dominante] sur le ton d'UT [tonique]. Ce retour sera la formule conclusive normale, aussi bien pour la phrase mélodique que pour la pièce musicale dans son ensemble.

Qu'il n'y ait là rien de vraiment nécessaire, c'est de toute évidence : du moins ce fait d'habitude est-il explicable logiquement[1] : il est naturel qu'une retombée succède à une escalade, une lassitude à un effort. La « cadence parfaite » rétablit l'équilibre, volontairement rompu. Nouvelle venue dans l'art musical, elle y est l'agent actif de la Tonalité.

La « fadeur » de la sous-dominante dorénavant s'ex-

[1] Cf. d'Indy, *Cours de Composition musicale*, I, p. 131.

plique : il est facile de glisser, par la pente naturelle des accords, dans le ton de la sous-dominante. Pour réagir il faut s'évader vers le « haut ». Si peu qu'on s'attarde dans la direction de la sous-dominante, on s'expose à ne plus pouvoir tourner bride : la tonique primitive, devenue dominante, n'a plus qu'un désir, qui est de trouver le repos, par une cadence usurpée, dans les parages de sa voisine ; elle perd ainsi sa préséance.

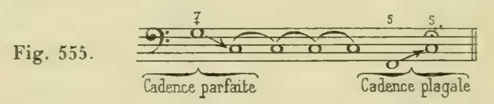
Les classiques y ont mis bon ordre. Ils estiment que dans la triade *fa*-UT-*sol*, il y a étroite consanguinité entre UT et *fa* et qu'il faut interdire, au nom de la morale des tons, les « chutes » de cette espèce. Ils orientent le musicien vers le voisin *sol*, qui n'est plus qu'un cousin par alliance ; il faudra quelque volonté pour s'élever jusqu'à lui ; mais du moins l'union sera licite et le retour à la tonique sera aisé : la tonique retombera sur elle-même par son propre poids. La visite rendue à *sol*, l'union passagère conclue avec lui, projetteront sur la mélodie et sur toute la pièce l'éclat emprunté aux régions hautes que ce voisin habite, et la réinstallation en UT, souhaitable pour l'équilibre, ne sera pas une déchéance.

Voilà pourquoi aussi Bach a souvent relégué la sous-dominante à la fin de ses fugues, de ses airs, de ses chorals. Il veut que soit assis inébranlablement le ton central, avant de se risquer dans les jardins charmeurs de la sous-dominante. Et jamais il ne s'y endort ; il n'y séjourne que le temps voulu pour atténuer, par un peu d'estompe, les raideurs d'une cadence trop concise. C'est ainsi que la sous-dominante peut apparaître, pour la première fois, ou réapparaître sur la pédale de tonique qui clôt nombre de fugues ou de pièces musicales. Le ♭ des Conjointes volontiers ici voisine avec la sensible et lui enlève quelque chose de son mordant. Car il y a chez les classiques une préoccupation double : parcourir des

régions déterminées, asseoir avec solidité chaque ton au passage, affirmer les cadences, surtout la dernière, — et en même temps atténuer les heurts, mélanger les couleurs, enlever aux lignes leur sécheresse.

De la sous-dominante les maîtres se servent donc avec circonspection, estimant qu'elle est d'un maniement dangereux. Ils l'évoquent lorsqu'ils sont sûrs que sa parenté avec la tonique n'amènera pas la confusion à laquelle prêtent des sœurs. Lorsque l'aînée des deux est si bien définie et connue qu'on ne risque plus de les confondre, alors ils appellent la cadette ; ils lui donnent mission de *clore la conclusion*, en ajoutant à la cadence parfaite finale cette cadence dite « plagale », qui résulte de la chute de la sous-dominante sur la tonique :

Fig. 555.



formule fréquente, qui montre que la sous-dominante, personne dont il faut se méfier parce qu'elle est trompeuse, n'en a pas moins son rôle dans l'ensemble actif des tons voisins.

Le tétramètre des Conjointes, dont l'insertion au sein des quatre autres complétait le Système Immuable, est la preuve que les Anciens avaient renoncé à résister aux séductions du ton situé une quinte plus bas que le ton principal. Ils tombaient si aisément et si volontiers dans ses rets qu'ils passèrent avec lui un compromis définitif : ils lui donnèrent le droit d'être l'associé permanent et non perturbateur du ton-chef [Conjointes]. Ainsi par des moyens différents, mais pour les mêmes causes, Anciens et Modernes, qui ne font point pareil usage de la dominante, s'accordent à voir dans la sous-dominante la plus proche parente de la tonique.

[c] LE PLAN DES ŒUVRES CLASSIQUES

Avant d'énumérer et de définir les formes principales des compositions classiques, on présentera en une vue d'ensemble, les constructions antérieurement réalisées. Elles peuvent, dans leur complexité, être ramenées à un petit nombre de types, correspondant à des habitudes ou à des nécessités différentes, bien définies.

Construction par succession. — Ici la musique, auxiliaire de la parole, se fait comme elle toute mobile et se refuse aux redites. Elle s'adapte étroitement à des images fugitives, à des sentiments qui ne se replient point sur eux-mêmes. Ce type de composition est celui des *Monodies lyriques* du théâtre athénien, des *Hymnes Delphiques*, des *Hymnes de Mésomède* [Antiquité]; du *Trait*, des *Motets* non responsoriaux, de certains *Madrigaux* [Moyen Age et Renaissance]. Le schème [interprétation des lettres, p. 156, note] :

A + B + C + D + E + ...

rend compte de la variété systématique adoptée pour les sections diverses de la pièce. Une pareille mobilité, loin d'exclure les « rappels », les rend plus utiles que partout ailleurs : rappels brefs d'un motif caractéristique, d'un groupe de notes, d'un dessin mélodique; par quoi s'établit entre les différents stades de la pièce une réelle continuité. Ces rappels ne sont point des retours thématiques développés ; ils sont furtifs ; ils ne contreviennent point à la variété essentielle en ce genre de compositions. Observer que dans les Motets et les Madrigaux, ils font défaut souvent, et que la cohésion y est due à l'unité profonde du style, établie en dépit d'un mouvement qui n'est jamais régressif.

Construction par répétition. — Ses formes correspon-

dent aux figurations d'une poésie chantée et dansée, d'un lyrisme contemplatif où les idées, les images, les sentiments reviennent sur eux-mêmes avec complaisance. Là, on l'a vu, la musique prend le pas sur la parole, qui, malgré les retours, poursuit sa marche indépendante. Mais il est nécessaire qu'une pensée lyrique persistante permette aux mots, toujours renouvelés, de se caser sans contrainte dans le cadre musical préétabli. Le schème :

Fig. 556. A + A + A + A + A + ...

représente aussi bien les *Chansons* les plus primitives que la structure fondamentale de certaines grandes compositions, dont la Renaissance offre des types accomplis [*Psaumes* sur Choral, dit *cantus firmus*, etc.]. Si la répétition du fond se fait avec des variantes dans la forme, on obtient le schème :

Fig. 557. A + A′ + A″ + A‴ + A⁗ + ...

qui est celui de l'Air Varié, étudié plus loin. Réduit à une simple paire A + A [= deux strophes accouplées, de même forme mélodique] ce plan nous reporte à certaines scènes lyrico-orchestiques du théâtre grec, à quelques Chansons, à de brefs *Motets*. Mais l'importance de la paire devient grande si l'on observe qu'il suffit d'y ajouter une « épode » pour obtenir la *strophe orchestique* de Stésichore, dissymétrique, [*Construction épodique*] :

Fig. 558. A + A + B (B = épode)

ou d'y intercaler une « mésode », [*Construction mésodique*] :

Fig. 559. A + B + A (B = mésode)

pour réaliser un plan tellement goûté des musiciens qu'il

permet d'expliquer toutes les formes symétriques. Ce plan mésodique est plus employé, depuis le Moyen Age, que la triade stésichorienne. Celle-ci ne survit que dans quelques Motets.

Construction par symétrie. — On l'a vue appliquée au chant des *Psaumes* de l'*Introït*, des *Responsaria* ; — aux périodes constitutives du couplet ou de la strophe dans certaines *Chansons* mésodiques du Moyen Age ; — à l'ensemble de la Chanson dans les délicieux répertoires polyphones de la Renaissance ; [voici 3 Variantes de chansons :]

A + A + B + A + A ; A + B + B + A ; A + A + B + B + A + A ;

Fig. 560.

— à certaines parties des *Messes* polyphones : [Kyrie + Christe + Kyrie = A + B + A], [(Sanctus) + Hosanna + Benedictus + Hosanna = (Sanctus) + A + B + A].

La *construction par symétrie* la plus parfaite et la plus développée a été fournie par une scène lyrique du théâtre grec (190) :

A + B + α + C + D + C + α + B + A
mésode

Fig. 561.

Tout s'y dispose symétriquement de part et d'autre de la mésode D. Les tragiques adoptaient plus volontiers un plan où la symétrie est imparfaite, en ce sens que la mésode n'est point centre de symétrie par rapport à tous les thèmes, mais par rapport à leurs groupements :

Fig. 562. A + B + C + D + A + B + C
mésode

Or si l'on réduit à deux le nombre des thèmes, dans le schème ci-dessus, si de plus on constitue la mésode par un développement tiré de ces deux thèmes, et représenté au moyen du symbole *ab* [p. 480], on obtient le plan

de l'Allegro initial, caractéristique, de la composition Sonate-Symphonie :

Exposition + Développement + Réexposition

Fig. 563. A + B + *ab* + A + B

mésode

manifestement pareil au précédent et qui, abstraction faite des matériaux sonores employés, réalise en le compliquant sans lui porter atteinte, le schème fondamental (559) inventé par les Anciens.

L'amour des maîtres classiques pour le plan du type mésodique explique que leurs commentateurs aient succombé à la tentation d'y voir les substructions d'une bâtisse architecturale, à corps central flanqué d'ailes, et qu'ils aient pu comparer les édifices sonores aux édifices de pierre. Rapprochement facile, — et dangereux : la musique se développe dans la durée ; les palais qu'elle construit ne se présentent pas d'ensemble ; l'auditeur les aborde par l'une des extrémités de leur façade ; et, se déplaçant le long de cette façade, dont l'ensemble de prime abord lui est masqué, il n'en découvre que peu à peu les symétries. De là, en nombre d'ouvrages où elles sont réelles mais plus ou moins cachées, difficulté grosse de les saluer au passage et de les goûter. Les symétries architecturales s'étalent dans l'*espace*, tandis que les symétries musicales se développent dans le *temps*.

Autre danger plus grave : les lois de l'aplomb et de la perspective commandent à l'architecte les pendants rigoureux. On ne conçoit pas un édifice de grande dimension sans un axe de symétrie géométrique, absolue. Les temples égyptiens ou grecs, les pagodes hindoues, nos cathédrales, nos palais sont organisés suivant ces exigences, qui paraissent éternelles. Or, la musique ne connaît point de telles nécessités. Si l'Art musical Classique a développé les formes symétriques

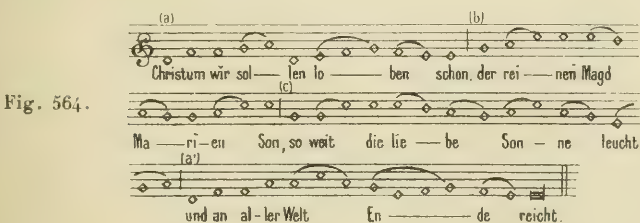
et s'y est complu, l'Art Contemporain s'oriente vers un équilibre moins rigide. Il se souvient de la monodie lyrique des Anciens, des Traits, des Motets, de toute cette série en motifs successifs :

$$A + B + C + D + E + \ldots$$

où comme dans la poésie parlée, « tout s'écoule », où rien ne reflue. Sans exclure les fugitifs rappels qui, comme les épithètes homériques, émaillent le discours et donnent aux personnages une physionomie familière, plusieurs artistes contemporains répugnent à la symétrie prévue en même temps qu'au dualisme thématique, et ils s'efforcent de réaliser l'unité de leurs ouvrages par des moyens qui n'ont plus rien de commun, même au prix des plus audacieuses comparaisons, avec ceux des architectes. — Enumérons les « formes » modernes.

Le Choral non varié. — La construction *par succession*, peu en faveur à l'Epoque Moderne, y est cependant représentée par une catégorie de pièces vocales ou instrumentales, d'origine liturgique, et du rite luthérien. Ce sont des « chorals », issus par un *processus* assez singulier d'une forme primitive très simple. Réduits à leur fonction essentielle et réalisés à IV parties, ils constituent une prière collective dont le texte, divisé en un nombre de « distinctions » qui va d'ordinaire de 4 à 8, se déroule à travers une série de strophes semblables [A + A + A + A + A + ...]. Ces chorals sont fréquemment dérivés du chant latin. Voici l'un des plus beaux :

Fig. 564.



Tel quel, il est tiré du premier livre de chorals publié par les Réformateurs, sous le titre *Cinquante Chants* [Lieder] *sprituels et Psaumes* [compilés par] *Lucas Osiander*, Nuremberg, 1586 [1]. Mettons en regard l'hymne latine :

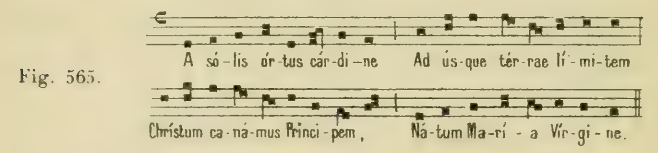


Fig. 565.

Le décalque, rigoureux jusqu'à l'avant dernière note de la seconde distinction, s'oblitère ensuite, tout en conservant une relation intime avec le prototype : c'est dans les deux cas et d'après la finale, une Doristi dont la quinte modale oscille entre les formes I et II (90).

Par des lettres minuscules différentes [2] seront désignées les quatre « distinctions » du Lied spirituel allemand $a + b + c + a'$, en signalant que a' est une variante de a.

Or l'un et l'autre de ces chants étaientdestinés à l'émission, sur la même mélodie, d'un certain nombre de couplets ou strophes. L'ensemble prenait donc la forme :

Hymne : $a + b + c + a'$
A + A + A + A + A + ...

Choral : $a + b + c + a'$
A + A + A + A + A + ...

Fig. 566.

c'est-à-dire que la réitération de la strophe était indéfinie, et le plan tout pareil à l'organisme rudimentaire de la chanson.

[1] Transcription et commentaire du prof. Dr Fr. Zelle [Berlin, Weidmann, 1903].

[2] Il s'agit de représenter non des thèmes distincts, mais les membres successifs d'une même période. Cf. p. 156, note.

Comment la forme de type « successif » est sortie de ce type itératif simple, Bach le révèle : il s'empare de la strophe A, il en allonge les valeurs; il organise autour de chacun des membres mélodiques [$a + b + c + a'$] une polyphonie vocale ou instrumentale; il sépare les distinctions les unes des autres par de vastes repos; ces repos, il les orne de divertissements confiés aux parties vocales que s'adjoint le *cantus firmus*. Et voilà fondée une forme musicale qui n'est que l'agrandissement d'une strophe primitive. Le choral issu de la précédente aura donc pour plan :

Fig. 567. A + B + C + A'
mésode

Il sera symétrique, en dépit de la variante terminale.

Il convient de généraliser. Les distinctions constitutives de la strophe-type peuvent exclure tout retour et toute symétrie, se présenter sous la forme : $a + b + c$ $d + e +$... Dans ce cas elles engendreront une vaste pièce dont les divisions principales, par suite de l'agrandissement signalé, seront :

A + B + C + D + E + ...

Bach accueille tous les modèles que le chant luthérien lui fournit, tels quels, sans discussion. Et ce respect l'a décidé à se satisfaire parfois de la simple « succession », à laquelle, dans tout le reste de son œuvre immense, visiblement il répugne. Que son adhésion à ces formes sans symétrie ait été obtenue, oui ou non, par contrainte, il est permis d'en prendre acte, puisqu'elle rend vivante, à une époque où tout s'organise par pendants et par paires, la manière lyrique la plus libre, celle dont Euripide a fourni les modèles, et qui de nos jours revient, une fois encore, en faveur.

Ce procédé de composition qui consiste à élargir une

strophe en une pièce musicale de grandes dimensions[1], peut devenir fécond. Supposez qu'on l'applique au plaisant couplet que voici, relevé par Gevaert :

Fig. 570.



Le rythme est ici l'agent de la symétrie qu'il réalise parfaite, de part et d'autre d'une mésode. Ne pourrait-on tirer de cette modeste strophe, empruntée à un vaudeville, un édifice comparable à certaines constructions lyriques des Anciens ?

La Variation. — Les précédentes formes de composition ne sont, si l'on peut dire, que l'habillage du choral monodique par une polyphonie enveloppante. Reste à décrire le plan de celles qui ayant encore le choral pour fondement, en prennent à leur aise avec lui et font subir à sa ligne mélodique des raccourcissements, des allongements, des enroulements de toute nature : ce sont les « chorals variés ». Cette forme n'est pas nouvelle : elle

[1] Il peut arriver aussi que dans la construction « successive » interviennent des reprises, des réitérations partielles. C'est ainsi que le Choral dit de Luther [*Ein feste Burg*] organise ses distinctions suivant le schème :

Fig. 568. $a + b : || \ c + d + e + f + b$

Il faut donc s'attendre à ce que l'agrandissement donnera :

Fig. 569. A + B + A + B + C + D + E + F + B

et la conclusion se fera au moyen d'un retour à l'un des deux éléments initiaux. Néanmoins c'est ici la construction « par succession » qui prédomine.

réédite les Motets à Ténor qui montrent le même thème, obstinément répété, mais pourvu d'un revêtement mobile de parties vocales. Au XIIIe siècle la réalisation en est fort imparfaite et l'effet n'a rien de savoureux. Mais cette ingénieuse création à laquelle la Renaissance déjà avait donné un éclatant renouveau, se pare à l'Epoque Classique d'autres atours.

L'œuvre de J.-S. Bach offre à peu près tous les types de chorals variés, pour chœur ou pour orgue — ou pour ensemble vocal et instrumental. L'un des plus simples, appliqué au texte *O Lamm Gottes unschuldig*, se compose de trois strophes pour le grand orgue. Dans la première le thème liturgique « chante » à la partie supérieure; dans la seconde il est inséré au milieu des autres parties; dans la troisième il s'installe à la basse :

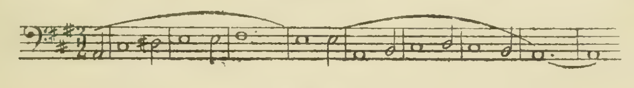


Fig. 571.

Ces trois strophes sont, par l'activité des parties qui enrobent le persistant *cantus firmus*, très différentes les unes des autres. Une telle variété deviendra la règle du genre. Elle ne s'appliquera point à la couleur tonale : toutes les strophes successives sont dans le même ton, déterminé par le thème. Les modulations aux tons voisins n'y sont que passagères. Bach compense cette uniformité par une richesse d'inventions mélodique et rythmique qui stimulent, à chaque strophe ou variation nouvelle, la curiosité de l'auditeur.

Le choral varié *Sei gegrüsst, Jesu gütig*, composé de XI strophes, en a sept à 4 temps, deux à 3/4, une à 12/8, une à 24/16. Et chacune des mesures à 4 temps subdivise les valeurs à sa manière, en un perpétuel renouvellement du rythme.

Le schème de ces compositions est, en appelant A le thème choral :

$$A + A + A'' + A''' + A'''' + \dots$$

ce qui implique unité du fond et modification constante de la forme. Ce schème convient aussi à l'ensemble de certaines cantates de Bach, qui doivent être considérées comme l'étalement des versets successifs d'un psaume. Ainsi l'une des cantates pour Pâques [*Christ lag in Todesbanden*] est divisée en sept versets, précédés d'une courte *Sinfonia* [S] instrumentale (573). tableau en raccourci, construit sur les accents les plus expressifs du thème. Celui-ci, emprunté au texte de la séquence latine,

Fig. 572.

Víc-timae Paschāli laúdes ímmolent Christi-á -ni

abstraction faite de modifications de détail, — prend à chaque verset un aspect nouveau. Le choral pur, sous sa forme concrète et dépouillé de tout ornement, sert de conclusion [verset VII]; de sorte que, à l'encontre de ce qui se passe autour du « thème varié » des sonates ou de l'« air varié » chéri des musiciens de second ordre, il faut attendre la fin pour avoir la clef de l'ensemble. Le texte liturgique comporte six distinctions; les deux premières sont répétées. Le plan est :

$$[S] + \overbrace{A}^{a + b \,:\|\, c + d} + A' + A'' + A''' + A'''' + A''''' + \overbrace{\text{CHORAL PUR}}^{a + b \,:\|\, c + d}$$

Fig. 573.

Observer que le choral pur n'est autre que A, par essence, et que la Sinfonia [S] d'introduction pivote elle-même autour de A. Cette cantate et ses semblables ne sont donc point constituées par une série de pièces indépendantes : ce sont bien des Variations. Elles présentent une sorte d'amalgame de la *Construction par répétition* et de la *C. par succession*. La répétition résulte de l'emploi

permanent du même thème; la succession est engendrée par les variations.

Variations aussi, la Passacaille de Buxtehude pour grand orgue, dans laquelle la basse répète XXVIII fois le thème, en quatre groupes de sept réitérations, avec changements de couleur tonale :

[A × 7] + [A × 7] + [A × 7] + [A × 7]
Tonique Relatif Dominante Tonique

Fig. 574.

L'utilisation des tons voisins rappelle les pérégrinations tonales de la fugue. J.-S. Bach, dans sa Passacaille, renonce à ses excursions, du moins dans les XXII premiers énoncés du thème. On l'entend d'abord douze fois à la basse[1] :

Fig. 575.

puis deux fois, dans la même région, sous une forme travestie ; il passe alors, sous son aspect primitif, à la partie supérieure, s'y répète cinq fois, retombe à la basse cinq fois aussi ; et, se faisant sujet de fugue, émigre enfin à la dominante, dans la réponse, et après l'exposition, au relatif majeur.

Les précédentes considérations ne permettent-elles pas de considérer la fugue elle-même comme une manière de « variations », à deux thèmes associés [sujet et contresujet]? N'y a-t-il pas dans les retours thématiques de la fugue autre chose que des réitérations? Ils s'accompagnent en effet d'un renversement des parties

[1] Comparez les motets à tenor signalés p. 315.

associées, qui tournoient les unes autour des autres dans toutes les positions possibles, et créent de la sorte une atmosphère neuve autour des thèmes, chaque fois qu'ils reviennent. De plus, la modulation, contrairement à ce qui se passe dans le choral et dans l'air variés, est, dans la fugue, un des éléments principaux de la diversité. On peut donc dire, à condition de connaître avec exactitude les limites et le sens de cette définition quelque peu déformée, que la fugue est une suite de variations étroitement enchaînées, sans repos, sans changement de rythmes et présentant un ensemble d'une cohésion parfaite, à travers les changements perpétuels de la couleur tonale.

En appelant A l'accouplement indissoluble du sujet et du contresujet et par conséquent, en prenant garde qu'ici A est dithématique, la représentation schématique de la fugue, abstraction faite des divertissements intercalaires, pourra être [voy. les signes p. 507, note] :

$$\underbrace{A^{T} + A^{D}}_{\text{Exposition.}} + \underbrace{A^{D} + A^{T}}_{\text{Contre-exposition.}} + \underbrace{A^{RT} + A^{S} + A^{RS}}_{\text{Tons Voisins.}} + A^{\text{stretto}}$$

Fig. 576.

Il est une autre forme « variation », la plus libre de toutes : celle dont les *XXXIII Variations de Beethoven* sur un thème de Diabelli, fournissent un merveilleux exemple, monument unique dans la littérature musicale. A l'opposé de ce qui se passe dans la fugue et dans les passacailles précitées, où la continuité est rigoureuse, les variations ici sont individualisées, séparées les unes des autres par des coupures franches, telles que les chorals variés les présentent déjà. Chaque variation forme un tout. L'art consiste à différencier chacune d'elles. Rien de plus riche que les transformations, tirées par Beethoven, du misérable thème de Diabelli. Le travestis-

sement est génial. Il est peut-être surprenant que le maître qui, dès 1803, avait eu l'idée d'appliquer à un thème varié un système de strophes modulantes [*Six variations dédiées à la Princesse Odeschalchi*], n'ait pas cru devoir, dans son œuvre 120, pratiquer les métaboles tonales, en passant d'une variation à l'autre. Mais on reste confondu devant l'épanouissement mélodique, harmonique et rythmique de ces XXXIII épisodes, où la tonique *ut* ne bronche pas. Les quatre avant-derniers, il est vrai, sont en mineur, et lorsque la dernière variation, un brillant Menuet, revient au majeur initial, le contraste est savoureux. Les plus étonnantes variations paraissent être :

Var. I. *Alla marcia maestoso*, à 4 temps.

Var. VI. *Allegro serioso*, à 3 temps ; formules canoniques libres, en trilles et arpèges, d'une allure extraordinaire.

Var. X. *Presto*, à 3 temps. Des gammes alternent aux mains et en sens contraire.

Var. XIII. *Vivace*, à 3 temps. Il ne reste du thème qu'une ébauche, lacérée de silences.

Var. XIV. *Grave e maestoso*, à 4 temps. Le thème prend ici une ampleur presque démesurée, pour se rétrécir en toute hâte dans la variation suivante [XV] en anapestes légers [2/4].

Var. XX. *Andante* [6/4]. Deux longs accords seulement par mesure : transformation imprévue de la niaiserie originale, en des enchaînements chromatiques ultra-modernes.

Var. XXIV. *Andante* [Fughetta], à 3 temps.

Var. XXXI. *Largo* à 9/8 et en mode mineur. Paraphrase mélodique et arabesques folles.

Var. XXXII. *Allegro : Fuga a IV voce* [*alla breve*].

Var. XXXIII. *Minuetto*, mais pas à danser ! Retour du majeur. *Coda* spirituelle, en *diminuendo*...

La fin surprend l'auditeur et ne le trouve point las.

L'*Art de la fugue* de Jean Sébastien ne peut-il point passer pour une série de variations sur un thème ? Chacune de ses variations, il est vrai, est une fugue, qui se suffit à elle-même, et il serait intolérable d'exécuter à la file[1] les nombreuses pièces de l'ouvrage. En regard des variations mentionnées de Beethoven[2], modèles de transformations thématiques, on doit proposer au lecteur l'étude approfondie de l'*Art de la fugue :* il y trouvera, s'il sait lire et comprendre, le secret du « développement ». Toute la rhétorique musicale, celle qui, constituée par les plus beaux exemples des maîtres, peut servir de stimulant efficace à une éloquence robuste, est contenue en substance dans ces œuvres là. On y apprend, pour peu qu'on soit capable de généralisation, qu'il y a encore de l'inédit en réserve.

Il ne sera fait mention que pour mémoire de formes musicales médiocres, dont l'école classique a fait abus, depuis les *Chacones* et les *Doubles* jusqu'aux aimables *Airs variés*, chers au XVIIIe siècle : variations souvent rudimentaires.

Toutes les formes mentionnées de la Variation — et le mot a été pris en un sens si général qu'on a pu l'appliquer à la fugue elle-même — ressortissent au type de construction *par répétition*, sans symétrie. Reste à examiner l'ordonnance générale des ouvrages où la symétrie intervient dans la grosse charpente.

La Suite. — Elle fut d'abord une série d'airs à danser, en nombre variable. Ils sont quatre au moins, dix au

[1] J.-S. Bach a conçu cet ouvrage pour un quatuor vocal, et l'a écrit sous cette forme. Voir l'édition de la *Bachgesellschaft*.

[2] Il en a laissé d'admirables encore dans ses sonates et dans ses symphonies.

plus. Les uns sont *simples*, les autres *composés* et ces qualificatifs vont s'expliquer d'eux-mêmes, par les schèmes qui suivent. Pour fixer les idées sur un genre assez mal défini, en raison de son polymorphisme, une sommaire analyse sera présentée de trois Suites célèbres. Elles furent écrites par J.-S. Bach, pour orchestre de *cordes* et *bois*, — et trompettes, dans la dernière. Les indices[1] placés à la droite des majuscules A et B [thèmes essentiels], spécifient les tons et modulations organiques auxquelles aboutissent les sections considérées. La petite flèche indique le sens de la modulation.

SUITE EN UT MAJEUR

I. Ouverture :

Grave + Fugue [*Vivace*] + *Grave*

$A^{T \to D}$ + B (mésode) + A'^{T}

Fig. 577.

Abstraction est faite des reprises, ainsi réparties :

A : || : (B + A') : ||

Bien qu'A' soit une variante de A, il lui est un pendant très clair, et l'auditeur y reconnaît immédiatement un retour.

II. Courante $\binom{3}{2}$

$A^{T \to D}$: || : A'^{T} : ||

= (A + A) + (A' + A')

Fig. 578.

[1] T = Tonique ; D = Dominante ; S = Sous-Dominante.
RT = Relatif de la Tonique ; RD = Relatif de la Dominante ; RS = etc.
Le signe : || marque les reprises obligées.
La lettre A et la lettre B changent de signification lorsqu'on passe d'une pièce à une autre. Elles représentent, pour chaque pièce, ses thèmes propres.

III. Gavottes $\binom{2}{2}$

$$\overbrace{A^{T\to D} :||: A'^{T} :||}^{\text{Gavotte I}} + \overbrace{B^{T\to D} :||: B'^{T} :||}^{\text{Gavotte II}} + \overbrace{A^{T\to D} + A'^{T}}^{\text{Gavotte I}^{1}}$$

mésode

Fig. 579.

IV. Forlane $\binom{6}{4}$

[danza veneziana]

$$A^{T\to D} :||\ A'^{T} :||$$
$$= (A + A) + (A' + A')$$

V. Menuets $\binom{3}{4}$

$$\overbrace{A^{T\to D} :||: A'^{T} :||}^{\text{Menuet I}} + \overbrace{B^{T\to D} :||: B'^{T} :||}^{\text{Menuet II}} + \overbrace{A^{T\to D} + A'^{T}}^{\text{Menuet I}^{1}}$$

mésode

Fig. 580.

VI. Bourrées $\binom{2}{2}$

$$\overbrace{A^{T\to D} :||: A'^{T} :||}^{\text{Bourrée I}} + \overbrace{B^{T\to D} :||: B'^{T} :||}^{\text{Bourrée II}} + \overbrace{A^{T\to D} + A'^{T}}^{\text{Bourrée I}^{1}}$$

mésode

Fig. 581.

VI. Passepieds $\binom{3}{4}$

$$\overbrace{A^{T\to D} :||: A'^{T} :||}^{\text{Passepied I}} + \overbrace{B^{T\to D} :||: B'^{T} :||}^{\text{Passepied II}} + \overbrace{A^{T\to D} + A'^{T}}^{\text{Passepied I}^{1}}$$

mésode

Fig. 582.

Les danses II et IV sont *simples*. Les danses III, V, VI, VII sont des groupements par trois, indissociables. La forme est donc différente suivant que l'on considère des pièces *simples* ou des pièces *composées*. Mais chacun des éléments de celles-ci est semblable à l'élément unique des pièces simples. Il se compose de deux « reprises », obligatoires.

En toute danse simple, J.-S. Bach se contente d'un

[1] On supprime les reprises à l'exécution du *da capo*.

seul thème : son développement mélodique constitue la seconde partie de chaque pièce. La formule :

Fig. 583. A :||: A′ :|| = A + A + A′ + A′

n'a pas d'autre signification. — Mais les musiciens moins capables que Bach d'amplifier une idée, de tirer d'elle, et d'elle seule, les éléments d'une pièce entière, trouvent plus facile de compliquer les choses. Entre leurs mains le plan devient :

Fig. 584. A :||: B :|| = A + A + B + B

ce qui n'est pas condamnable en soi, mais enlève à la pièce une partie de son intérêt et beaucoup de son unité.

Les danses simples de la Suite sont donc des constructions soit *par répétition et variation :*

Fig. 585. A + A + A′ + A′

soit *par répétition et succession :*

Fig. 586. A + A + B + B

Elles ne sont point symétriques, à proprement parler.

Au contraire les danses composées sont des constructions mésodiques où les pendants s'installent de chaque côté de la mésode : ils résultent d'un *da capo*. Dans l'exécution de cette redite les reprises étant supprimées, la troisième section, réitération de la première, est, en durée, la moitié seulement de celle-ci. Des abrégements analogues ont été relevés déjà dans des pièces de provenances et d'âges divers, entre autres dans des chants liturgiques (299) : afin d'éviter le pléonasme, les réitérations s'allègent autant qu'elles peuvent. Ici le *da capo* s'explique par la figuration de la danse et les évolutions des danseurs.

Quel choix, dans la Suite, préside à la répartition des

« mouvements » ? L'alternative de [*tempo*] *allegro* et de [*tempo*] *moderato* régit d'ordinaire l'ensemble de la série. La première pièce s'ouvre volontiers par un *lento* et se ferme de même. La dernière est toujours d'une allure très vive.

SUITE EN SI MINEUR

I. Ouverture. — Analogue à celle de la Suite en *ut majeur*.

II. Rondo $\left(\frac{2}{2}\right)$.

A^T : || = ($A^T + A^T$).
A' *divertissement* sur A à la Sous-Dominante.
A^T
A'' *divertissement* sur A à la Dominante.
A^T

La forme schématique de ce Rondo pourrait donc être exprimée par

Fig. 587. $A^T + A^T + A'^S + A^T + A''^D + A^T$

Ici la symétrie fait place aux alternances et le Rondo peut être considéré comme une sorte de chanson dansée, dans laquelle le thème A constitue le refrain ; les couplets sont constitués par les divertissements successifs, réduits ici à deux [A' et A'']. Dans les Rondos très développés leur nombre peut atteindre et même dépasser quatre. [Cf. p. 513.]

III. Bourrées. — Semblables à celles de la Suite en *ut majeur*.

IV. Polonaise $\left(\frac{3}{4}\right)$.

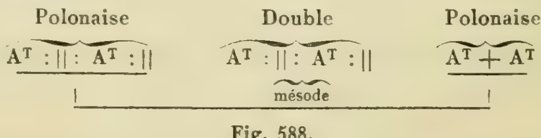


Fig. 588.

Le Double n'est qu'une variation mélodique de la

flûte sur le thème A, conservé intact au *continuo* [clavecin et violoncelle].

V. Menuet. — Il est isolé et ne donne pas lieu à la même symétrie que l'ensemble formé par les menuets de la suite en *ut majeur*. Il se réduit à :

Fig. 589. $A^{T \to D}$: || : A'^{T} : || = (A + A) + (A' + A')

Il y aurait lieu de distinguer ce menuet simple, de celui que la sonate-symphonie accueillera, et qui est de construction tripartite ; ce menuet composé [v. suite précédente], ne diffère, dans la suite et dans la sonate-symphonie, que par l'étiquette de la mésode. Dans la sonate-symphonie, le Menuet II de la suite devient le *Trio* ; soit que l'exécution instrumentale, soit que la figuration orchestique aient primitivement mis en jeu trois « parties », trois instruments ou trois danseurs.

VI. Badinerie :

Fig. 590. $A^{T \to D}$: || : A'^{T} : || = (A + A) + (A' + A')

SUITE EN RÉ MAJEUR

I. Ouverture. — Analogue aux deux précédentes.

II. Aria.

Fig. 591. $A^{T \to D}$: || : B^{T} : || = (A + A) + (B + B)

III. Gavottes. — Identiques à celles de la Suite en *ut majeur*.

IV. Bourrée. — Elle est unique et ne se compose, par conséquent que *d'une paire de paires* :

Fig. 592. $A^{T \to D}$: || : A'^{T} : || = (A + A) + (A' + A')

V. Gigue. — Il en est de même de la gigue, qui, très caractérisée par l'allure et le rythme de ses temps ternaires, est cependant ici construite sur le type uniforme de toutes ces danses à reprises.

En résumé, le système des « paires » est ici dominant. Tout se réitère. [Type : A + A]

Le type de construction mésodique A + B + A devient principal. C'est à lui que se ramènent les Gavottes, Menuets, Bourrées, Passepieds, Polonaises, etc., *composés ;* lorsque ces danses sont *simples*, elles ont la forme (585) :

(A + A) + (A' + A')

c'est-à-dire d'une paire de paires. Dans les danses composées le thème B est juxtaposé au thème A ; ou, plus exactement, encadré dans les deux émissions du thème A. Il n'entre avec lui en aucune combinaison. Ainsi, lorsque les danses sont à deux thèmes, elles se contentent de les exposer et de les développer, successivement : il n'y a point de pénétration mutuelle.

Toutes les pièces de la Suite sont dans le même ton, et ordinairement de même mode. La modulation organique de la Suite est à la dominante. Elle s'énonce avec jactance dès la fin de la première période. La seconde partie de la pièce, généralement plus longue que la première, retombe, au moyen d'une cascade de modulations, au ton de la tonique.

La Sonate. La Symphonie. — La Suite est plus ancienne que la Sonate. En quelques exemples, celle-ci sera comparée à celle-là.

L'Allegro initial, caractéristique, connu du lecteur (548), est une composition tripartite et symétrique à deux thèmes, comme la danse *composée* de la suite ; mais dans la sonate la pénétration mutuelle des deux thèmes, le jeu des colorations tonales, la continuité du discours, donnent aux trois parties essentielles de la construction un aspect tout nouveau. Dans la suite les pendants sont

rigoureux : on réentend, après la mésode, ce qui l'avait précédée ; les thèmes se succèdent, ils ne s'associent pas. Dans la sonate la symétrie est moins parfaite, mais la cohésion est étroite et l'unité est plus solidement établie : les deux thèmes, juxtaposés dans la première partie [exposition], se soudent, s'amalgament dans la seconde [développement central].

SONATE EN *LA* ♭ (*Op.* 41, n° 1) DE J. HAYDN



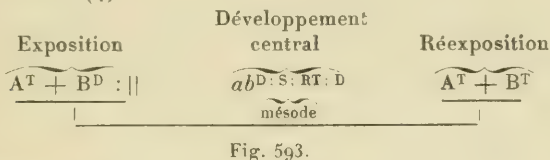


Fig. 593.

II. MENUETS $\binom{3}{4}$:

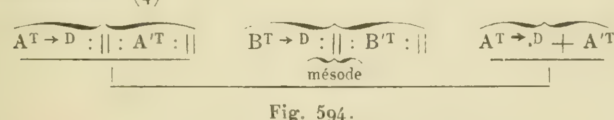


Fig. 594.

Ces menuets sont de vieilles connaissances, des échappés de la Suite.

III. RONDO [*Presto*] $\binom{2}{4}$:

A^T : ||
1° Divertissement concluant à la D.
A^T
2° Divertissement à la D.
A^T
3° Divertissement à la D., variante de 1°.
A^T
4° Divertissement au Relatif mineur.
A^T
5° Divertissement à la D., variante de 1°.
A^T
6° Divertissement passant par la S.
A^T
7° Divertissement concluant à la D., variante de 1°
A^T + Coda.

Encore un revenant! La suite en *si mineur* de Jean Sébastien a fourni un Rondo plus court, plus « un » que celui-ci, où les divertissements successifs ne sont point le développement de A ; il est vrai que les divertissements 3°, 5° et 7° sont de simples variantes du divertissement 1° ; d'où il résulte que l'attention de l'auditeur est moins dispersée, et le jalonnement très clair. Les amplifications qui séparent les réitérations du thème ont pour modeste rôle de mettre en vedette ce « refrain » ; ils ne peuvent passer pour des thèmes annexes. Ils font corps avec A et lui constituent, à chacune de ses réapparitions, une arrière-garde, avant-garde en même temps de la réitération suivante. Malgré les différences de détail, le Rondo de Bach et celui d'Haydn ont même forme : type *dissymétrique* et *successif*.

Ainsi la Sonate peut ne s'écarter de la Suite que par le premier morceau, — lequel est lui-même, avec des différences signalées, de construction tripartite ici et là. C'est le cas de rééditer la comparaison déjà évoquée et d'appeler, en dépit des risques, l'architecture à la rescousse : le plan de la pièce essentielle, dans la sonate, est celui d'un édifice à deux ailes semblables, disposées de part et d'autre d'un corps central [*Allegro* initial]. Mais il peut arriver — et dans ce cas la bâtisse est étrange, — que ce corps central soit moins volumineux que les ailes.

SONATE EN FA MAJEUR DE MOZART

[*fa la ut la si sol fa mi mi ...*]

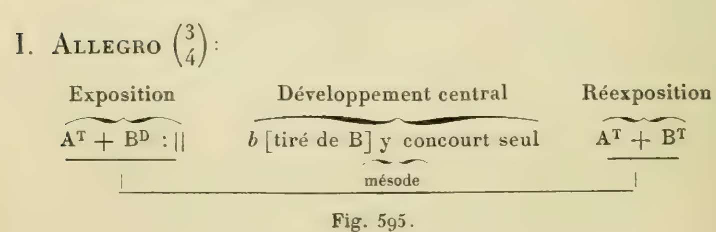


Fig. 595.

II. Adagio $\left(\frac{4}{4}\right)$ *à la Sous-Dominante :*

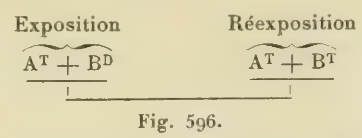


Fig. 596.

Ici le plan s'exonère d'une mésode. Mais le dualisme thématique, suivant les conventions connues, est mis en particulier relief.

III. Allegro assai $\left(\frac{6}{8}\right)$:

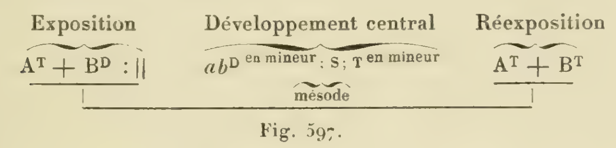


Fig. 597.

A l'encontre de la précédente, cette sonate est tout entière, en ses trois morceaux, assujettie au plan tonal symétrique (563).

La dernière Sonate pour piano de Beethoven [op. 111] fait revivre une forme dissymétrique, un air varié, qui n'hésite pas à frayer, en dépit de la naïveté apparente de sa forme, avec le plan traditionnel, sévèrement réalisé dans le premier morceau. Il est vrai que la variation beethovénienne, par son ampleur, fait éclater de toute part les cadres étroits de l'air varié.

SONATE POUR PIANO, OP. 111, DE BEETHOVEN

I. Maestoso ; Allegro con brio ed appassionato. — En *ut mineur*.

Exposition — Développement central — Réexposition

$\overset{\frown}{\alpha}$ + A^T + $B^{R\ \text{maj. de la D}}$: || — $a^{\text{modul. passag. à D et à S}}$ (mésode) — A^T + $B^{T\ \text{en majeur}}$

Fig. 598.

L'exposition est précédée d'un frontispice [$\overset{\frown}{\alpha}$] en mouvement lent, qui se retrouve en de nombreuses sonates-

symphonies, et dont la réitération partielle ou totale, à la fin du premier morceau, en certaines œuvres[1], rappelle l'encadrement des Ouvertures, dans les Suites de J.-S. Bach, au moyen d'un double *Lento*.

II. Arietta. — En *ut majeur*.

Thème à 9/16, de 16 mesures, en deux reprises, donnant naissance à 6 variations. Les trois dernières sont réunies les unes aux autres par des soudures larges et libres qui masquent les raccords. Leurs rythmes sont indiqués successivement 9/16, 6/16, 12/32 et 9/16 à partir de la quatrième. La dernière est plutôt une réitération du thème initial, dans sa première moitié, enguirlandé de trilles et de trémolos, qu'une variation proprement dite. Le plan de la pièce est :

A + A′ + A″ + A‴ + A⁗ + A′′′′′ + 1/2 A

Fig. 599.

C'est encore une construction tripartite. Dans un air varié de la *Sonate* op. 109, cet encadrement par le thème était plus rigoureux. Les VI variations concluaient par sa réitération pure et simple :

A + A′ + A″ + A‴ + A⁗ + A′′′′′ + A′′′′′′ + A

Fig. 600.

En pareil cas, on le voit, la mésode prend un développement énorme. Ces exemples révèlent la réaction du type de construction tripartite sur les formes de constructions *par succession*, lorsque celles-ci sont en contact avec celles-là. Réaction que d'ailleurs ils sont libres de subir ou de repousser.

La IXe symphonie de Beethoven montrera les plus monumentales architectures que le plan de la sonate-symphonie ait permis d'ériger :

[1] Elle n'a pas lieu ici. Beethoven la pratique rarement.

SYMPHONIE IX, OP. 125, DE BEETHOVEN

I. Allegro ma non troppo, un poco maestoso. — En *ré mineur*.

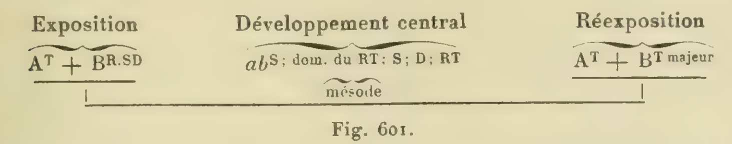


Fig. 601.

Les parties essentielles des thèmes sur lesquels est bâtie cette pièce splendide sont :

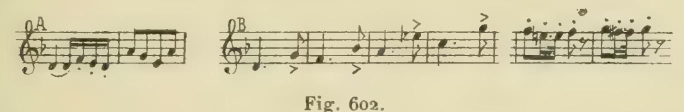


Fig. 602.

d'où l'on peut extraire les dessins suivants, les uns directs, les autres dérivés :

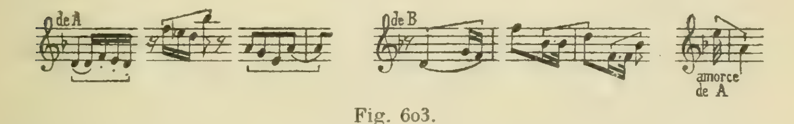
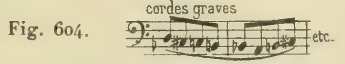


Fig. 603.

En y ajoutant l'amorce de A, tous ces éléments sont issus des deux thèmes fondamentaux, suivant les préceptes que la Fugue a posés [p. 463].

Au schème alphabétique (601) il conviendrait d'ajouter un retour de A, qui détermine un nouveau développement sur A et sur B, assez vaste, conclu par la grandiose *coda :*

Fig. 604.



C'est presque une habitude chez Beethoven. Ses forces créatrices, inassouvies par la forme traditionnelle, le font « partir » encore, au moment où l'on s'attend, par habitude de symétrie, à la cadence conclusive : amplification inattendue mais jamais décevante, qui modifie

le plan type et entraîne le schème, propre à Beethoven :

Fig. 605. A + B + *ab* (mésode) + A + B [+ A'B + *coda*]

Cet épilogue, que le maître accole volontiers à la construction tripartite, prend ici sa plus grande étendue.

Dans la IX[e], après l'exposition, il y a une fausse fin [en *si* ♭, c'est-à-dire au relatif majeur de la sous-dominante], mais sans reprise. D'abord on peut croire à un recommencement ; mais très vite l'amorce thématique amène le développement central, qui se fait avec les thèmes A et B.

II. Molto vivace. — En *ré mineur*. Il faut avoir observé les transformations symphoniques du vieux Menuet, entre les mains de Beethoven, pour se douter que ce colossal Scherzo remplace ici la menue danse ; il en a conservé la coupe : le Presto du milieu joue le rôle de Minuetto II°, de Trio si l'on veut, après quoi « cela » recommence par l'équivalent du Minuetto I° ; c'est-à-dire que tout ce qui précède le Presto central défile de nouveau, avec, au raccord des deux moitiés, une mutation très courte. Au moment de conclure, un rappel du Presto peut faire croire qu'ici encore Beethoven va rompre la symétrie : fausse alerte ; cela tourne court, l'édifice à trois corps reste intact :

Molto vivace $\binom{3}{4}$ — Presto central $\binom{2}{2}$ — Molto vivace $\binom{3}{4}$

A^T :||: A'^T :|| — B^T :|| B'^T — A^T :|| A'^T

mode mineur — mode majeur — mode mineur

mésode

Fig. 606.

Mais c'en est fini de la symétrie : Beethoven, dans les deux pièces qui suivent, va donner cours à son lyrisme par des discours « successifs », sans pendants.

III. Adagio molto e cantabile. — En *si* ♭, dominante

du relatif majeur. Le plan de cette méditation orchestrale est singulier :

$$A^{T} + B^{RD\ \text{en majeur}} + A'^{T} + B'^{R\ \text{en majeur}} + A''^{S \rightarrow T} + A'''^{T} + A''''^{T}$$

Fig. 607.

C'est une sorte de commentaire varié à deux thèmes, dans lequel le second reste en route, après avoir été entendu deux fois. Le premier poursuit seul sa voie en un épisode A″ qui n'est pas une variation, mais un rappel et aussi une soudure avec une variation réelle A‴, suivie d'une pseudo-variation A⁗. On a le droit de donner à cet Adagio le nom d'Air Varié à condition que cette étiquette s'élargisse; mais elle est la meilleure, puisque l'amplification thématique est toujours reconnaissable. Voici les deux thèmes et les « habillages » successifs de A :

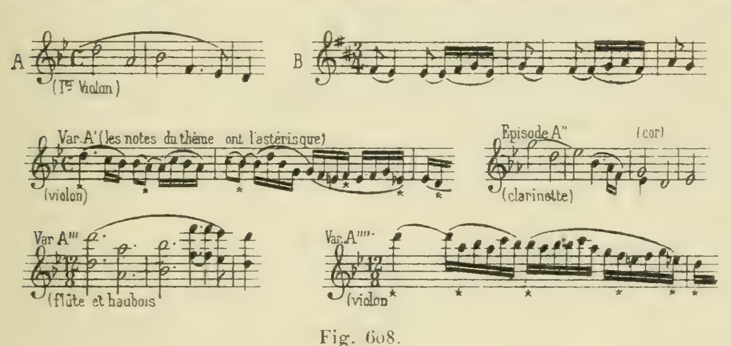


Fig. 608.

La dernière variation interrompt son cours normal pour faire place à des motifs épisodiques. Elle paraît ensuite se poursuivre, à moins qu'il ne faille voir une variation de plus dans les vingt dernières mesures de la pièce [A′′′′′].

L'ensemble est donc de la forme :

$$A + B + A' + B' + A'' + A''' + A'''' + A'''''$$

Fig. 609.

où la marche du développement, si elle exclut les répétitions et les symétries, se fait à travers les aspects mul-

tiples d'une même pensée, qui à la fois subsiste et se transforme.

IV. Finale. — Il est précédé d'une rapsodie où les récitatifs alternent avec des fragments empruntés aux trois premiers morceaux. La pièce ne prend corps qu'à l'énoncé, par les cordes graves, du thème populaire de la Joie. Elle s'interrompt bientôt pour laisser à la voix d'un soliste le soin de reprendre, avec des mots, le « récit » que violoncelles et contrebasses avaient si fièrement campé dès les premières mesures. Alors seulement la pièce va se dérouler aux soli, au chœur et à l'orchestre, avec une grandeur croissante.

Et voici, une fois de plus, un prodigieux Air Varié, où se glisse un semblant de dualisme thématique :



Fig. 610.

Entre A''' et A'''' s'insinue en effet un Andante, dont le thème est nouveau :



Fig. 611.

et qui reparaîtra après A''''' sous la forme B' ; en *prestissimo :*

Fig. 612.

B'
Seid umschlungen, Mil-li—o—nen !

apothéose de cet immense développement choral, où l'ultime *coda* est tramée sur un dessin tiré de A.

Le schème ci-dessous peut donc être construit :

$$A + A' + A'' + A''' + B + A'''' + A''''' + B' + a$$

Fig. 613.

Ce n'est plus que dissymétrie : l'enthousiasme du maître rejette ici la construction systématisée. Le thème A prend des formes si diverses qu'il s'adapte aux élans d'une pensée tumultueuse, mais sûre d'elle-même. Rénovation incessante, propre à ce lyrisme « actif », dont les Anciens furent les créateurs, et vers lequel tendit Beethoven, dans la dernière période de son activité.

J.-S. Bach, le maître de la Fugue, avait été surtout un génial créateur de Variations, — la fugue pouvant passer, à plusieurs titres, pour une sorte de « variations » [p. 503]. J. Haydn, un des créateurs des formes modernes symétrisées s'était, dans celles-ci, à peu près exclusivement cantonné. Mozart, ce joyeux indolent, se montrait satisfait de ces cadres, réglés par d'autres, et qui fournissaient à sa miraculeuse fécondité des plans faciles. Beethoven d'abord s'y tint et régla ses ardeurs sur les ordonnances coutumières ; et il ne parut pas souffrir de leur contrainte. Peu à peu cependant elles lui pesèrent et il les secoua. Ses derniers Quatuors sont un acheminement vers des formes moins raides, et ils tendent à la « succession », — avec des rappels dans le détail. Ainsi le procédé propre au lyrisme « actif », qui, largement compris, peut régner dans la musique purement instrumentrale aussi bien qu'au théâtre ou dans l'ode, fut assez tard mais glorieusement appliqué par Beethoven. Est-ce à dire que la symétrie, après ces audaces du plus généreux des classiques, ait été définitivement condamnée ? Il n'en est rien ; et telles œuvres contemporaines, qui seront peut-être

admirées dans l'avenir à l'égal de leurs devancières, font revivre le type de composition mésodique à pendants égaux. Il n'est guère de forme, si ancienne qu'elle soit, si surannée qu'elle paraisse être, qu'une pensée libre et forte ne puisse rajeunir. Et ce serait une erreur de croire qu'à chaque époque correspondent certains plans, à l'exclusion des autres. La Musique, comme l'Architecture, est, dans ses substructions essentielles, un art où l'inédit importe peu. Sur de vieilles fondations un musicien créateur peut agencer de très neufs matériaux et bâtir œuvre originale. L'artiste jouit de toutes les libertés pourvu qu'il les discipline. Il a tous les droits, même celui d'appuyer ses édifices sur de vétustes bases, car il lui reste celui de traiter comme il l'entend l'aménagement des « étages », et leur décoration.

Si l'on compare les pièces de type mésodique dans la Suite et dans la Sonate, on est amené à construire le tableau suivant :

	I	II	III
SUITE :	$A^{T \to D}$:‖: $A'^{\to T}$:‖	$B^{T \to D}$:‖: $B'^{\to T}$:‖ (mésode)	$A^{T \to D} + A'^{\to T}$
	Exposition	Développement central	Réexposition
SONATE :	$A^{T} + B^{D}$:‖	*a* ou *b* ou *ab* (mésode)	$A^{T} + B^{T}$

Fig. 614.

Dans la Suite, les trois parties I, II, III sont des pièces distinctes, indépendantes, séparées par des cadences parfaites ;

dans la Sonate-Symphonie, les parties I, II, III sont indissolublement liées et la construction tripartite est beaucoup plus cohérente.

Dans la Suite de haut style, le second thème appartient

en propre à la danse mésodique dont il constitue toute la trame, par son exposé et l'amplification qui le suit ;

dans la Sonate-Symphonie, le second thème est énoncé dès la section I [exposition] et la mésode [développement central] est constituée soit par le développement de A, soit par le développement de B, soit par le développement simultané de A et de B.

Dans la Suite, I et III sont identiques, abstraction faite de la suppression des reprises pour l'exécution de III ;

dans la Sonate-Symphonie, I et III sont analogues, mais le jeu des modulations organiques inflige au texte, en même temps que les couleurs tonales différentes, de véritables mutations. De plus une *coda*, et chez Beethoven, une amorce de nouveau développement, peuvent allonger III.

Telles sont les différences. Certaines ressemblances doivent aussi être retenues :

C'est d'abord la forme tripartite de la construction ; — la première reprise, à la dominante ; — l'importance primordiale donnée à cette modulation ; — l'emploi des tons voisins entre la cadence à la dominante et le retour à la tonique : cet emploi a lieu dans la Suite à l'intérieur de I ; dans la Sonate-Symphonie il remplit II ; — l'absence [habituelle] de reprise dans III, par crainte de prolixité.

De ces deux plans mésodiques, celui de la Sonate-Symphonie est le seul qui réalise une construction solidement charpentée. La Suite juxtapose et n'enchevêtre pas les matériaux.

La Fugue et la Sonate, formes essentielles de l'Art Classique, paraissent répondre toutes deux, chacune à sa manière, au problème idéal suivant, que se posèrent les Maîtres :

Avec deux thèmes, sans plus, aussi dissemblables que possible, et au moyen des seuls éléments qu'ils fournissent, édifier une pièce dont les colorations tonales [modulations essentielles] seront, exclusivement *pour la fugue,* principalement *pour la sonate, empruntées aux tons voisins.*

La sonate étant la cadette, on a le droit de dire qu'elle a emprunté à l'aînée son esprit, ses manières, tout en la simplifiant. Elle bâtit sur le terrain de la Tonalité, avec plus de grâce que la fugue, des constructions où la symétrie est de règle.

La symétrie devint, à l'Epoque Classique, le moyen ordinaire de régler l'équilibre. Elle imposa ses formules, réglées une fois pour toutes dans l'Allegro initial de la sonate-symphonie, non seulement aux ouvrages énumérés p. 488, mais à mainte scène dramatique, au théâtre. Dans ce cas, il est vrai, il arrive que le plan type soit simplifié par suppression ou abrègement du développement central, réservé de préférence au style instrumental. Dans l'Ouverture, au contraire, toute l'ampleur peut être conservée et maint ouvrage scénique a pour frontispice un véritable Allegro de sonate.

Quant à l'Air à *da capo* dont usèrent avec prodigalité au théâtre les auteurs du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, et auquel Bach lui-même a sacrifié, son plan est de la forme mésodique simple :

A + B + A

La symétrie, relativement à la mésode, se faisant par la répétition pure et simple de A, comme dans les versets alleluiatiques du Moyen Age, les pièces tripartites de la Suite, etc., ces airs sont des constructions faciles, où la banalité guette le musicien, et dont il est surprenant que les maîtres se soient si souvent satisfaits.

Les formes lyriques libres. — Cette création d'Euri-

pide apparaît — assez rare — dans quelques-unes des

$$A + B + C + D + E + \ldots$$

plus belles pages des maîtres classiques. Quelquefois elle est atténuée et il s'y mêle des répétitions, quelques « paires », un semblant de symétrie. Dans l'examen qui a été fait plus haut du Choral, les raisons qui ont fait adopter par Bach le type pur ou les types mixtes, ont apparu ; fortuites, semble-t-il. Mais une ferme volonté a construit en motifs successifs, sans redites, l'air de Caspar [*Freischütz*, I, 5] : la joie de la vengeance s'exalte ; elle précipite sans retours ses accents orageux. Mêmes intentions en plusieurs œuvres de Schumann, particulièrement expressives [*Schöne Fremde*, op. 39, n° 6 ; *Ditchterliebe*, IV ; X ; XI ; *Frauenliebe*, VIII] : *lieder* courts, il est vrai. Ils n'en sont pas moins des constructions sans lacunes et leur forme, d'où les répétitions sont exclues, est appelée par le déroulement même du texte verbal.

Schubert adopte aussi, en des cas analogues[1], la construction par succession [*der Tod und das Mädchen*] ; parfois, comme le *Doppelgänger*, en la mitigeant :

Voix : $a + a' + b + b' + c + d +$ 𝄐

Piano : $a + a + a + a + a' + a'' + a'''$

Fig. 615.

Sur un accompagnement obstiné dans ses redites, —

[1] Le lecteur s'étonnera peut-être de voir examinée la structure de pièces aussi courtes, où de simples périodes, et pas même des strophes, constituent les divisions successives. De même qu'un fort petit tableau n'exclut ni le dessin ni la composition de la scène qu'il présente, la moindre Mélodie veut être construite. En raccourci elle présente des parties diverses, faites de quelques mesures seulement et correspondant aux « distinctions » de la mélopée médiévale. Peu importe leur longueur. A l'intérieur d'une strophe brève la « succession », ou la « répétition », ou la « symétrie » règnent. Et quand la pièce se réduit à une telle strophe, ce sont les simples périodes ou incises de cette strophe qui constituent la grosse charpente de ce petit édifice. La beauté, en art, n'est pas affaire de masse, et telle œuvre, minuscule, peut être une grande conception.

les trois dernières fois avec variantes, — l'étrange récit déroule ses périodes : il n'y a point de répétition exacte à la partie vocale; les variantes *a'*, *b'*, si peu accusées qu'elles soient, ont des accents très expressifs ; elles renouvellent *a* et *b*. Une telle page rappelle — abstraction faite de la rythmique, toujours plus affinée chez les Anciens — les monodies antiques, et elle ouvre la voie au lyrisme de nos Contemporains.

Ces exemples restent exceptionnels : les musiciens classiques eurent un goût persistant pour les pendants par paires[1]. Ils semblent guidés par un principe, qui n'est édicté nulle part mais qui est partout appliqué : « Aucun motif dans l'ensemble, aucun dessin dans le détail, ne doivent rester isolés. »

Le plan de la Fugue et le plan de la Sonate peuvent voisiner dans une œuvre, en pièces distinctes. Il arrive aussi qu'à l'intérieur d'une pièce symétrique s'insinue une fugue, complète ou non, qui apporte une perturbation au cours normal des éléments disposés par paires. Les musiciens ne sauraient être des architectes méticuleux.

[1] Paires dont les éléments sont en contact au moyen des *reprises*, ou plus ou moins distants les uns des autres.

VII

ÉPOQUE CONTEMPORAINE

I

LES INTERVALLES

Bien que l'art musical soit de nos jours en pleine effervescence et qu'au détour du chemin l'avenir proche réserve des surprises au Pèlerin Passionné, la langue musicale, si « évoluée » qu'elle paraisse, reste conservatrice. Ce sont moins les mots qui changent, dans la crise actuelle, que les relations des mots entre eux. L'accumulation des épithètes sonores autour des termes principaux du langage fait illusion sur l'enrichissement qu'il subit. En vérité la phalange des artistes qui, depuis Tristan, font éclater de toutes parts le vieux moule de la Tonalité, n'a guère moindre révérence que sa classique devancière pour les Symphonies antiques, pour l'Accord Parfait de la Renaissance, pour les fonctions essentielles de la Tonique. Il n'y a pas longtemps que le tyran UT voit des compétiteurs lui disputer, avec quelque timidité, le pouvoir : Wagner s'est contenté de l'échelle impérieuse. Malgré la joie que c'est, pour les amis des vieux modes, de reconnaître que, dès maintenant, ceux-ci viennent à la rescousse, il faut se contenter aujourd'hui de saluer leur retour, sans vouloir régler leurs nouvelles destinées. La Muse populaire, dont on se met à faire grand cas, nous les rend un à un. Mais une transformation les guette : l'usage permanent du chromatisme

leur inflige des livrées nouvelles... Tout ce qu'on peut affirmer, c'est qu'une réaction se produit contre UT. La centralisation qu'il a réalisée s'effrite ; et la messagère du Majeur, l'impérieuse Sensible ascendante, ne sera point seule, dans l'avenir, à sonner les cadences.

Le régime musical actuel étant aussi essentiellement polyphone que l'ancien régime fut homophone, l'individualisation des divers modes, s'ils reviennent, sera moins nette qu'autrefois : les empâtements d'une harmonisation touffue se chargeront d'effacer les lignes mélodiques. Sans doute on peut, sans prophétiser, — ce qui est une besogne vaine, — supposer que les diverses figurations modales réagiront sur la polyphonie elle-même et en restreindront quelque peu le domaine. Une fois en possession de lignes mélodiques différenciées par la nature et la couleur du trait, les musiciens souhaiteront-ils que ces lignes, rendues plus souples, surgissent aussi plus lumineuses ? Une synthèse se fera-t-elle de l'Homophonie et de la Polyphonie, par enrichissement et aussi par concessions mutuels ?... Il semble que, dans tous les arts, les hommes aient assez vite accompli le tour de leur domaine : les révolutions sont surtout des recommencements.

Les instruments à cordes continuent — paradoxe permanent — à se régler par des quintes pythagoriciennes, ces essentiels et immuables repères, au sein d'un orchestre qui, dans son ensemble, a renoncé depuis longtemps à la justesse uniforme. Plus encore que l'Art Classique, l'Art Contemporain s'accommode du *tempérament*, en dépit des contradictions et des conflits sonores qui en résultent. On sait que cet artifice ramène à douze les intervalles de l'octave ; types : le clavier de l'orgue ou du piano, le mécanisme des trous et des clefs dans les instruments de bois [flûte, hautbois, clarinette,

basson]. Dans son ensemble l'appareil orchestral, tel que nous le disposons, est astreint au tempérament ; si bien que les instruments à cordes, qui étalonnent leurs sons par le ministère de quintes rigoureuses[1], sont obligés de ne point se servir, dans l'exécution, de leurs cordes à vide, qui sont justes, et de tempérer leurs intervalles pour s'assortir aux moyennes « fausses » de l'ensemble : ils raccourcissent leurs quintes.

D'autre part priez un violoncelliste de vous faire entendre successivement les deux couples de mesures :

Fig. 616. 

vous percevrez que la soi-disant « homotonie » n'est qu'un leurre et qu'une appréciable distance sépare le ♭ du ♯ « correspondant ».

Or tout le régime de nos modulations repose sur un perpétuel compromis entre les homotones. L'Art Contemporain abuse de plus en plus du système tempéré. En France, hormis quelques chefs de chœur, — un manchot pourrait les compter sur ses doigts, — on ne « produit » plus de quintes justes à l'orchestre : on n'a plus le droit d'en produire. En Allemagne, où l'art choral est resté pur, les oreilles plus sensibles ne manquent pas : dans les chœurs sans accompagnement, les Symphonies des Anciens prévalent. Mais l'orchestre « tempère », comme chez nous.

Tempérons donc. Les Anciens eux-mêmes, il faut bien l'avouer, nous ont donné l'exemple : la catapycnose appliquée au Diatonique et Chromatique vulgaire fournit des échelles tempérées dont le demi-ton [= 2 diésis] est

[1] Violoncelle : *ut*$_1$ — *sol*$_1$ — *ré*$_2$ — *la*$_2$; alto : *ut*$_2$ — *sol*$_2$ — *ré*$_3$ — *la*$_3$; violon *sol*$_2$ — *ré*$_3$ — *la*$_3$ — *mi*$_4$; l'opération se fait par un procédé tel que l'oreille : d'un instrumentiste exercé ne puisse échapper à la justesse quasi absolue.

l'unité, et Laloy a pu décerner à Aristoxène les honneurs de l'invention.

Les belles expériences de Gustave Lyon tendent à légitimer dans la musique instrumentale l'emploi du tempérament universel et démontrent que les instrumentistes se contentent de sons « moyens ». Par une méthode élégante d'approximations successives, Lyon établit que la sensation de la justesse persiste tant que les sons émis varient dans certaines limite,s au-dessus aussi bien qu'au-dessous du son exact, à condition de ne point franchir cette zone de tolérance. Et cela est pratiquement vrai. Et il est impossible, étant donné que nous usons du piano et de l'orgue et que nous écoutons l'orchestre tel qu'il est constitué maintenant, que cela ne soit pas vrai, puisque nous sommes réduits à nous satisfaire d'« à peu près ». La nature a beau nous dicter l'Accord Parfait, sous la forme immuable d'un échelonnement sonore défini, (327) à (329) : elle se contredit pour ainsi dire elle-même, puisque le Corps de l'Harmonie, dont elle est aussi l'inspiratrice (76), avait abouti, dans son remplissage par la quinte, consonance primordiale, à un résultat différent (405).

Il faut cependant faire une exception en faveur des choristes « purs ». Ces musiciens-là — quand il s'en rencontre, et ce n'est guère en France — perçoivent avec netteté les désagréments de l'échelle tempérée. Les compromissions de l'orchestre les troublent. Ils ne peuvent se résigner à franchir de la même manière, entre *ut* et *ré*, l'ut ♯ et le ré ♭. Ce sont là pour leur gosier, comme pour le doigt du violoniste, deux étapes distinctes ; et, en admettant qu'ils ne les couvrent point toujours congrûment, ils mettent du moins autant de zèle à les distinguer que les praticiens du tempérament à les abolir. Il y a dans l'art choral pur une technique

réservée, qui ne peut s'accommoder du tempérament, et où la justesse doit tendre à l'absolu. Le chanteur qui se contente de la gamme tempérée enlève à l'échelle musicale le souffle de vie qui fait de la série sonore *ut ré mi fa sol la si ut*, autre chose qu'une mémotechnie et une abstraction.

L'enharmonie, au sens moderne [= homotonie], est un expédient connexe du tempérament, aussi nécessaire que lui dans les conditions actuelles de l'art, — et aussi peu satisfaisant pour une oreille très exercée. Un de ces chefs de chœur, rares en notre pays, qui savent quelles délices procure à l'oreille une tierce majeure harmonique, exacte, éprouve à entendre les plus belles collectivités orchestrales une réelle angoisse de l'oreille.

De tels conflits sont-ils inévitables ? S'achemine-t-on vers un régime plus net ? La réponse serait négative si la polyphonie devait continuer à exaspérer ses moyens : elle ne vit, elle ne peut vivre que du tempérament à outrance. Que si le goût actuel pour les altérations des accords allait, par un réflexe normal, nous rendre plus sensibles aux caractéristiques des intervalles élémentaires, nous faire souhaiter que le demi-ton diatonique ou chromatique fût lui-même subdivisé afin de fournir à la langue des « nuances » nouvelles ou de ressusciter celles que les Grecs goûtaient ; si les subtilités des professionnels de l'Hellade allaient de nouveau avoir cours, et, s'adaptant au régime harmonique, en altérer profondément le sens, il est évident que le tempérament courrait gros risques ! Est-ce à une pareille évolution qu'a songé Saint-Saëns lorsqu'il s'est demandé quel sort est réservé à la musique, dans un avenir plus ou moins proche ?

« Nous connaissons, nous calculons le *comma*, qui est à peu près un neuvième de ton, mais nous ne l'utilisons

pas. Les demi-tons suffisent à notre organisation. Et pourtant ce n'est pas avec notre système de demi-tons et de notes synonymes que l'on peut être dans la vérité musicale. Il n'y a là qu'un à peu près, et le temps viendra peut-être où notre oreille, plus raffinée, ne s'en contentera plus. Alors un autre art naîtra ; l'art actuel sera comme une langue morte dont les chefs-d'œuvre subsistent, mais qu'on ne parle plus... » [*Harmonie et mélodie*, passim].

En attendant, nous nous abreuvons d'enharmonies, — qui ne ressemblent guère à celles des Grecs et qui aboutissent, entre autres, à l'étrange gamme que voici, improprement dite « à six tons » :

Fig. 617.

Le *la* ♯ y joue l'office de sous-tonique, homotone de si ♭. Depuis quelque vingt ans cette formule jouit d'une haute faveur. Elle est a-diatonique car : 1° elle exclut les demi-tons, compagnons assidus, traditionnels des tons dans les échelles modales et, par conséquent, parties intégrantes du système diatonique ; 2° elle suppose l'enharmonie, que ces échelles ne comportent pas. Son étoile semble pâlir, aussi bien que celle des tierces majeures en série continue :

Fig. 618.

dont quelques musiciens ont su tirer parti. On peut en chercher l'origine dans *Tristan*, où elle revêt encore des formes discrètes. Le malheur est que cette « hexaphonie » devienne aisément un procédé et aboutisse, lorsque l'auteur en abuse, à l'abolition de l'échelle tonale, restée jusqu'à présent un support permanent, — même lorsque des artifices le masquent.

L'Art Contemporain a renouvelé des Grecs un moyen mélodique, qui consiste à créer des échelles défectives. Elles nous reportent à l'Enharmonique vocal, étudié dans une œuvre antique conservée (171), par suppression systématique d'un ou deux degrés de l'échelle. Ont été signalées déjà les mélodies pentaphones du Rheingold et de Siegfried. Au surplus, suivant la remarque que Gevaert en a faite [*Traité d'Harmonie*, p. 22 et suiv.], cette ablation d'un ou deux sons[1] de l'octave diatonique est un raffinement, une affectation si l'on veut, que toutes les musiques, même les plus humbles, ont pratiquées. Les mélodies populaires, y compris celles des Iroquois, présentent assez souvent des gammes défectives [*Ibidem*, ex. 36].

Enfin, dans la pratique même des intervalles mélodiques, l'Art Contemporain marque un retour aux habitudes vocales des Anciens. Ceux-ci ne redoutaient ni la quinte ni la quarte fausses [quinte diminuée, quarte augmentée]; la dureté que le Moyen Age goûtait et contre laquelle l'Art choral Palestrinien s'est vigilamment prémuni [*diabolus in musica*], était pour les Grecs la caractéristique d'une certaine région des échelles ; on chantait *fa-si* ou *si-fa*, et les intervalles analogues, avec autant de plaisir, sinon avec autant de facilité, que les consonances imparfaites. La même allégresse a cours dans notre art, sans compter qu'il a libéralement accueilli toutes les dissonances mélodiques pareilles : intervalles diminués et augmentés de tout calibre, y compris ceux qui dépassent l'octave :

Fig 619. de à

[1] De là création d'intervalles « incomposés », analogues au *diton* ou au *trihémiton* des Anciens (405).

Exécution malaisée! Le tempérament y est d'un secours efficace. Les expériences de Gustave Lyon appliquées à des passages tels que celui-ci :


Fig. 620.



Salomé de R. Strauss. Quintette des Juifs, p. 104 de la partition P. et Ch. [Fürstner].

prouvent sans réplique que le régime des *à peu près* leur est appliqué : l'écriture « pour l'œil »[1] et l'effet sur l'oreille sont en connexion suffisante pour que celui-ci n'inflige pas un trop gros démenti à celle-là : c'est tout ce qu'on peut exiger.

Consolons-nous à la pensée que, dans l'Antiquité, les intervalles enharmoniques et les nuances furent l'occasion des mêmes solutions « moyennes ». Seulement, en raison du caractère homophone de l'art et de l'isolement de la mélodie, il était possible aux professionnels très exercés de s'approcher plus que nous de l'exactitude sonore.

[1] Il vaudrait mieux dire l'écriture pour l'esprit, car elle respecte la logique sonore.

II

LES ÉCHELLES

L'examen des intervalles a permis de signaler déjà les échelles défectives et la gamme à « six tons », qui peut se rattacher à ces échelles. Elles ne sont et ne peuvent être qu'un artifice passager. La suprématie reste au mode d'UT. Le Mineur-Majeur de J.-S. Bach :



Fig. 621.

dont la formule descendante reproduit l'Eolisti antique :

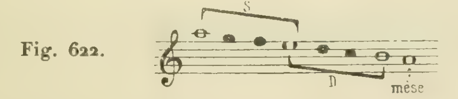


Fig. 622.

fait encore un usage si constant de la sensible, que la pente ascendante de l'échelle mineure continue à affirmer a sujétion de ce soi-disant mode au Majeur, son maître.
l La forme néo-chromatique du tétracorde-type, chez les Grecs (68), s'applique de nos jours en Orient, à une série de tétracordes disjoints qui fournissent, par paires, une octave modale d'une espèce singulière, remarquable par son hybridité tonale :



Fig. 623.

elle a deux sensibles ascendantes et, harmoniquement, deux toniques[1].

Le style instrumental s'accommode volontiers, même chez nous, d'un Néo-Chromatique mitigé, appliqué, comme chez les Anciens, à un tétracorde sur deux, dans notre Mineur hybride :

Fig. 624.

Toutefois, l'existence de cette gamme est en Occident plus théorique que pratique. Si les pianistes et les instrumentistes de toute espèce en font usage, il est rare que le compositeur y trouve son compte. Bien que la « seconde augmentée » ne soit pas pour le troubler, l'inélégance présumée d'une harmonisation sous-jacente lui fait préférer presque toujours le *fa* dièse au *fa* naturel, devant la sensible. Il n'emploie guère le tétracorde néo-chromatique que dans les formes mélodiques inclinées vers le grave : encore prend-il soin d'éviter le contact direct du VII[e] degré avec le VI[e] :

Fig. 625.


Allegretto de la *Symphonie* de C. Franck.

Mais il est évident que le Mineur ambigu, affadi, dont Bach a consacré et glorifié l'usage, laisse inquiet l'Art Contemporain. L'installation du tétracorde mineur vrai [*la sol fa mi*] sur la tonique comme base, produit, au sein du Mineur hybride, un effet de contraste saisissant :

Fig. 626.


Saint-Saens : *Danse Macabre.*

[1] L.-A. Bourgault-Ducoudray, *Etude sur la musique ecclésiastique grecque. — Mélodies populaires de la Grèce moderne.*

Cet emprunt passager à la Doristi hellénique, formule du mineur pur, a permis à César Franck aussi de donner à certaines cantilènes [voy. *Quintette*, en particulier] une expression intense. Le resserrement du second degré contre la base du trétracorde coïncide souvent, dans l'œuvre de ce maître, avec des harmonies qui, s'évadant de la modalité marquée par la partie mélodique, donnent le change sur la contexture de l'échelle. Un tel conflit, pourvu qu'il soit très sciemment réglé, est une source de richesse pour le langage sonore : l'application, à une formule modale, d'une harmonisation moderne et tonale, est féconde en trouvailles et l'école russe n'est pas seule à montrer la voie dans ce sens. Que si le problème est élégant, la solution est délicate. Bourgault-Ducoudray recommandait à ses élèves d'éviter avec soin les pseudo cadences, dans lesquelles l'accord parfait installé sur la dominante, et devenu mineur par abolition de la sensible, tomberait, selon une vieille habitude, sur l'accord parfait mineur de la tonique :

Fig. 627.

Le jour est proche peut-être où des modes autres que UT — nécessairement renouvelés des anciennes échelles, tant que la série diatonique subsistera, — obligeant l'autocrate à céder du terrain, les fonctions tonales, telles que nous les concevons, ne seront plus partout appliquées. Déjà Riemann a indiqué comment, dans le Mineur inverse (78), elles subiraient, elles aussi, une interversion. Dans ce mode de MI, produit de la Résonance Inférieure, le *la* serait dominante, le *si*, sous-dominante. Et d'Indy, après avoir constaté que la fugue en Mineur bâtard est pleine de disparates, propose de l'adapter à ce régime « naturel » et d'abandonner des errements qui

ont fait trébucher les maîtres de la Fugue eux-mêmes.

Ainsi au moment même où le mode de MI, las de l'exil, décèle sa présence aux frontières de la Tonalité et commence à se faire des partisans à l'intérieur, les théoriciens justifient ses prétentions. Observer toutefois que ce Mineur inverse diffère organiquement, — donc fonctionnellement, — de la Doristi-MI antique. [Cf. p. 74, 79 et p. 344, note.]

La Tonalité. — A la définir suivant la formule propre au classicisme et qui établit la connexion étroite, nécessaire, de six tons germains, trois majeurs et trois mineurs (508), la Tonalité est en passe de disparaître. Elle tend du moins à un prodigieux élargissement de ses domaines. Tant que subsistera la fonction de dominante, qui implique la sensible et détermine les cadences principales du discours, il faut s'attendre à ce que le rôle actif du V[e] degré conservera, aux côtés de la tonique, un incontesté magistère. Mais outre que l'artifice du « changement de mode », déjà connu des Classiques, ouvre des perspectives modulantes de plus en plus charmeuses, les affinités mutuelles des harmoniques nous dictent un diagramme tonal de plus en plus riche.

Tout se passe comme si les harmoniques principaux des trois degrés essentiels [les Notes Tonales = le Corps de l'Harmonie], c'est-à-dire leur quinte et leur tierce, pouvaient, autour du centre tonal, devenir des toniques. Lorsque l'on construit les triades génératrices du ton central :

Fig. 628.

on constate que les neuf sons exprimés se réduisent à sept, qui représentent précisément les sept degrés constitutifs de l'échelle. Abstraction faite des tons mineurs

relatifs, les rapports directs de la tonique avec la sous-dominante et la dominante se complètent [en *ut*] de rapports indirects : 1° avec la tierce de la tonique [ton de *mi* majeur] ; 2° avec la tierce de la sous-dominante [ton de *la* majeur] ; 3° avec la quinte de la dominante [ton de *ré* majeur] ; 4° avec la tierce de la dominante [ton de *si* majeur]. L'ordre dans lequel sont énumérées ces nouvelles toniques correspond à la règle empirique suivante dont l'application peut être bonne :

La parenté de tous les tons avec la tonique décroît au fur et à mesure que la distance des toniques diminue. Entendez, par exemple, qu'un ton situé à une tierce majeure de la tonique centrale est plus près de lui qu'un ton distant d'une tierce mineure, etc. On peut donc dresser le schème suivant :

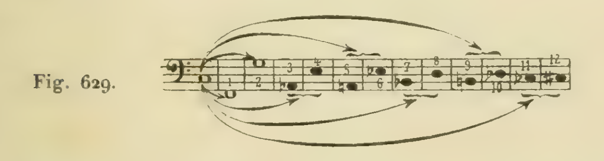


Fig. 629.

Il faudrait attribuer les numéros 13-14 aux arrière-petits-cousins *fa* ♯ et *sol* ♭ [altérations de la sous-dominante et de la dominante], qui sont, dans la famille, les alliés les plus éloignés.

Les cousins 3, 4, 5, 6 constituent un groupe spécial (631, I), attendu que l'accord parfait majeur construit sur leur tonique possède un son commun avec l'accord parfait du ton central :

Fig. 630.

la ♭-UT-*mi* ♭
MI-*sol* ♯-*si*
la-ut ♯-MI
mi ♭-SOL-*si* ♭

tandis que les toniques du groupe II, dont la parenté s'éloigne, ne peuvent arguer d'un tel lien :



Fig. 631.

Une construction géométrique peut fournir le moyen de mesurer avec une apparente exactitude la distance vraie qui sépare la tonique centrale de toutes les toniques [tempérées] réparties sur le cycle des quintes. Ce cycle est une circonférence. Il est facile de voir sur la figure ci-dessous[1] que la distance *ut-fa* ♯ [= *sol* ♭] est égale au diamètre du cercle :

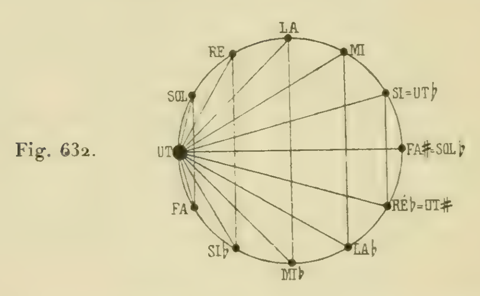


Fig. 632.

elle est donc *maxima*. Les autres distances, égales deux à deux, sont représentées par des *cordes*[2] de longueurs décroissantes, émanées du point UT. Les plus longues après le diamètre *ut-fa* ♯ aboutissent aux « unissons altérés » et aux secondes mineures, qui sont encore arrière-arrière-petits-cousins. La parenté se resserre avec les tierces ; mais les secondes majeures sont ici plus proches qu'elles de la tonique, et les tierces mineures passent avant les tierces majeures. Ces démentis aux figures précédentes, plus apparents que réels, laissent le choix entre les deux évaluations, — qui ne sont d'ailleurs qu'approximatives.

[1] Cf. la figure circulaire de Sérieyx, dans le *Cours de Composition* de d'Indy, I, p. 106.

[2] Les *cordes* dans le *cercle*.

Ces considérations, incomplètes, sont suffisantes à donner une idée de ce système tonal agrandi [1]. Elles peuvent s'appliquer aux tons du Mineur moderne, lequel, dans nos mœurs musicales, est une simple modification du Majeur, par abaissement de la tierce dans le tétracorde grave. Ce régime neuf ne doit donc pas se confondre avec la classique Tonalité, si l'on se souvient du sens précis, étroit, de cette étiquette : les œuvres auxquelles elle convient sont par nature intransigeantes dans le jeu des tons voisins. Or l'une des volontés de l'Art Contemporain est d'élargir le cercle de la famille tonale, de caser tant bien que mal au milieu des germains [les trois Majeurs, les trois Mineurs] des parents plus ou moins proches, catalogués 3 à 12 sur le tableau (629), qui dose les cousinages. Et non seulement ces cousins éloignés s'insinuent parmi les membres de la famille essentielle et primitive, mais ils se substituent souvent à ces vénérables occupants, dans les modulations imposées par le plan traditionnel.

Ces modulations, « organiques », correspondent à la nécessité de varier, au sein d'une même pièce, les couleurs tonales. Soit qu'un thème unique préside au développement, soit que des thèmes successifs constituent la trame de l'ouvrage, il est inadmissible qu'un seul ton y soit appliqué. Il faudrait remonter à la Renaissance pour rencontrer des chœurs unitoniques, et encore contiennent-ils des modulations passagères, quelquefois assez prolongées, aux tons voisins.

Dans l'Art Contemporain, les modulations passagères se font ailleurs, avec prédilection. Une liberté presque illimitée est concédée au musicien dans le choix de ses « couleurs ». Elle n'en reste pas moins soumise au con-

[1] Riemann et d'Indy ont exposé ces faits avec tous les détails que le problème comporte.

trôle de convenances, toutes pareilles à celles qui restreignent la liberté d'un peintre. Il y a en musique, comme en peinture, des « tons » inconciliables ; et en cette subtile matière l'instinct prévaut presque toujours sur l'apprentissage de l'école. Au fur et à mesure que le cadre d'une œuvre d'art s'élargit et que les conventions scolastiques s'effacent, le goût intervient — intransmissible vertu, et divination pure, — pour régler les rapports des éléments, au sein de l'œuvre.

Les modulations charpentières d'une symphonie contemporaine, n'étant plus assujetties à faire choix des tons voisins peuvent émigrer vers telle ou telle région de la série circulaire des quintes (632) ou du schème (631). Il arrive que le musicien se plaise à mettre en contact des tons très éloignés[1] et qu'il s'en aille chercher, au bout du diamètre, l'un ou l'autre des homotones séparés de la tonique centrale par le « diable en musique » lui-même. Il trouve dans cette association des éléments de contraste vigoureux. Toutefois il reste libre de passer contrat avec des cousins moins revêches.

Exemples. — *Symphonie en ut mineur*, de Saint-Saëns. *Allegro initial.* — Le premier thème mineur est « dans le ton », comme de juste. Le second, majeur, est en *ré* ♭, avec un *sol* naturel qui lui donne une tournure d'Hypolydisti antique. Si le « changement de mode » rapproche les armures, puisque *ut mineur* a celle de *mi* ♭, cela, comme on le dira plus loin, ne rapproche point d'autant les toniques.

Symphonie en ré mineur, de C. Franck. *Allegro initial.* — Les deux thèmes sont installés dans les tons clas-

[1] Le schème (632) peut servir de mesure à toutes les distances musicales. Il est facile en effet d'imaginer, à partir d'un des sons figurés sur la circonférence, quel qu'il soit, une construction analogue à celle dont *ut* est le pivot. Les tons extrêmes sont situés à distance diamétrale : *sol-ré* ♭; *ré-la* ♭; *la-mi* ♭; *mi-si* ♭; *si-fa*. Tenir compte des enharmonies.

siques, le second adoptant, suivant un vieil usage, le relatif majeur. Après une exposition en *ré mineur*, il y a une réexposition en *fa mineur*, qui se perd au loin, semble-t-il, mais dont l'aboutissement au second thème en *fa majeur*, par simple changement de mode [1], montre quelles parentés à la fois logiques et subreptices cet artifice peut créer. Notre pseudo Mineur, en raison même de son inconsistance, se prête merveilleusement à de tels compromis. Et c'est là un des avantages de ce faux mode, qui manque par ailleurs de courage et d'orientation. — Dans ce premier morceau Franck, s'il a respecté le plan tonal à deux thèmes, a complaisamment « digressé » en *la ♭ mineur*, en *si mineur*, en *mi ♭ mineur*, etc ; il fait de copieuses visites à ces arrière-cousins.

Symphonia domestica, de Richard Strauss. — Les VI thèmes, par l'activité desquels l'auteur présente non seulement ses personnages, mais leurs fonctions intellectuelles et sensitives, défilent, en quelques pages, dans les tons respectifs de : I *fa majeur* [ton central], II *sol mineur*, III *mi majeur*, IV *si majeur*, V *fa ♯ majeur*, VI *ré mineur*.

En ce genre d'examens il ne faut pas tenir grand compte des différences d'armure résultant des changements de mode : la manière d'armer les tons mineurs a subi des fluctuations ; elle est conventionnelle et ne correspond qu'à demi à la nature des choses. Les distances les plus vraies sont celles des toniques ; et elles sont les mêmes, quel que soit le mode du ton, puisque le Majeur et le Mineur possèdent même sensible, donc cadence pareille. Celui-ci n'est qu'une variante de celui-là.

A l'observateur superficiel les combinaisons précé-

[1] Même mécanisme modulant dans le second morceau. Par changement de mode l'armure à 5 ♭ du début se réduit à deux pour la fin.

dentes peuvent paraître fortuites et autoriser toutes licences. Il n'en est pas moins vrai que si un « ton central » n'est point installé par le musicien et si les excursions à des tons éloignés ne subissent une véritable réduction à l'unité tonale, — par des liens qui peuvent être cachés mais n'en doivent pas moins être sûrs, — le langage sonore perdra toute netteté et nécessairement tout éclat. La crudité des tons, sur la portée comme sur la toile, n'est pas ce qui les rend lumineux.

D'ailleurs les musiciens les plus hardis dans l'usage des « couleurs » rares, ceux-là même qui paraissent bousculer à plaisir les anciens groupements, ont une secrète révérence pour les tons germains, que fournit le Corps de l'Harmonie. Hugo Riemann, en créant sa belle théorie explicative des *fonctions tonales de l'Accord*, ramenées à trois [fonction de Tonique, f. de Dominante, f. de Sous-Dominante] donne par là même, implicitement, la raison du lien qui unit les tons situés sur les sons fixes de l'échelle antique [mèse, paramèse, hypate] devenus les Notes Tonales de l'échelle moderne. Ces liens sont si étroits que le musicien le plus libre en accepte ou en subit la contrainte. Sous les modulations les plus audacieuses vers les tons les plus disparates il est loisible, dans les œuvres solidement conçues, de découvrir la secrète magie des trois fonctions tonales et en même temps le pouvoir directeur des trois toniques germaines. Celle qui est centre d'attraction se subordonne les tons assis sur les deux autres ; de même que, à l'intérieur du ton central, l'accord de Tonique commande aux accords de Dominante et de Sous-Dominante.

Considérez les lignes tonales du premier acte de *Tristan*, construit autour du ton d'*ut majeur*. En dépit des richesses modulantes, qui déconcertèrent Berlioz lui-même et le laissèrent sceptique, l'ordonnance est

simple. De plus elle est, par ses enchaînements, presque traditionnelle. On citera, dans l'examen suivant, les mots du texte sous lesquels le ton est nettement déterminé.

Le ton d'*ut* éclate au Prélude par la 17e mesure [accord de sous-dominante avec appogiature énorme [*si*] de la tierce], où commence l'admirable et tortueuse cantilène, dont le thème fut emprunté à Liszt. Le prélude s'achève sur la dominante d'*ut* [*sol*]. Suit la Chanson du Matelot, monodie délicieuse, armée de deux ♭, mais qui peut aussi bien — c'est ce qu'a fait Wagner quelques pages plus loin — s'écrire avec trois ♭ : elle oscille entre *sol mineur* et *ut mineur*, entre *si* ♭ et *mi* ♭ *majeurs*. Elle s'enchaîne à une longue scène en *ut mineur* [modulations importantes à *mi* ♭ relatif]. — Retour à *ut majeur* [Wen meinst du? — Dort den Helden]. — Ton de *fa* [paraphrase orchestrale de la Chanson du Matelot]. — Ton de *ré mineur* [*Kurwenal :* Herr Morold zog zu Meere her...]. — Ton de *mi mineur* [*Isolde :* Von einem Kahn...]. — Ton de *ré mineur* [*fa majeur*]. — Ton de *fa mineur*, nettement posé par une cadence parfaite et dont l'auteur conserve l'armure pendant une trentaine de mesures modulantes, pour revenir à *mi mineur* [cadence sur « ihn schweigend barg »]. — Ton d'*ut majeur* [*Isolde :* Tod uns beiden !]. — Ton d'*ut mineur* [*Isolde :* der Kronen ?... edlen Ohm]. — Ton de *fa majeur* [*Isolde :* und warb er Marke]. — Ton de *mi* ♭ *majeur* [*Isolde :* bald zu binden]. — Ton d'*ut majeur* [cantilène du prélude] ; [*Kurwenal :* Frisch und froh !] ; [*Isolde :* der Tod nun sag' ihr Dank !]. — Ton de *si mineur* [*Isolde :* die Furcht mir's zu erfüllen], prédominant jusqu'à la ritournelle orchestrale en *sol* majeur [*etwas bewegter*], qui précède ces mots d'Isolde « Wie sorgt' ich... ». Et *sol*, devenant dominante, ramène le ton d'*ut mineur* [*Isolde :* gewinn'ich Sühne ?]. — Tons d'*ut majeur* [*Isolde :* darfst du so ihm sagen ?] ; — d'*ut*

mineur [*Tristan :* den Balsam nützt'ich,] ; — d'*ut majeur* [cantilène du Prélude]; [duo d'Isolde et de Tristan]; [vivats en l'honneur de Marke] ; [chute du rideau].

En résumé prédominance du ton d'*ut*, *majeur* ou *mineur*. Et c'est ce ton qui souligne les accents principaux, dans tout le cours de l'acte. Les ton de *fa* et de *sol* avec leurs relatifs [*ré mineur*, *mi mineur*] lui font cortège, et le schème tonal (412) (508) se trouve pleinement réalisé. Quant aux tons de *fa mineur*, de *mi* ♭ *majeur* et de *si mineur*, qui se glissent parmi les germains, ils peuvent être obtenus empiriquement, comme faisaient les Classiques eux-mêmes, par l'artifice du changement de mode (546) (547), qui crée des relatifs nouveaux. De sorte que le premier acte de *Tristan* est une construction toute *tonale*, le mot conservant ici sa signification classique, dans sa plénitude.

Ce qui donne à *Tristan* sa physionomie propre, c'est l'usage d'un chromatisme non seulement mélodique, mais aussi, à proprement parler, harmonique ; l'emploi, inconnu jusque-là, de modulations passagères fréquentes, hardies, solidement agencées : jamais, lorsque revient un des jalons de la Tonalité, il ne nous arrive d'éprouver surprise ou mécompte. Ces retours ne sont pas de raides piquets plantés par le musicien pour orienter l'auditeur et le contraindre à ne pas perdre de vue l'ordonnance tonale sous-jacente ; ils sont partout les bienvenus ; ils se présentent à l'oreille avec affabilité, même dans les moments de surprise. Par quoi Wagner a fait la preuve que la vieille Tonalité pouvait se vêtir à neuf.

Faut-il considérer comme accompli le fait que la Tonalité se meurt, — qu'elle est morte ? L'Art Contemporain s'en sert, en la dissimulant. Même quand il lui porte les plus rudes atteintes, il a des repentirs ; ou, ce qui est plus vrai, il subit encore sa puissance. Tout compte fait, et

en se souvenant que l'artifice du changement de mode fut déjà un moyen classique, on ne peut mettre la Tonalité au tombeau sans s'exposer à sa fréquente et fantomatique résurrection. Abolie dans sa forme rigide, exclusive, — répudiée[1] en tant que directrice des modulations essentielles, — elle reste présente et, pourrait-on croire, intrinsèquement nécessaire. Tant que le Diatonique vivra, tant que les trois fonctions tonales de l'Accord s'exerceront, trois Toniques aussi resteront en connexion étroite, plus ou moins masquée.

[1] Il est des auteurs, très « avancés », qui imposent cependant à leurs symphonies, leurs quatuors, l'ancienne ordonnance tonale.

III

L'HARMONIE

L'harmonie empirique du Classicisme a été exposée en manière d'introduction, au chapitre I. Elle reste, même pour nous qui assistons à une singulière extension de ses forces latentes, un guide « agréable » et sûr. En jouant de l' « analogie », en appliquant aux agrégations sonores nouvelles les artifices déjà connus, on peut se rendre compte de tout, — ou à peu près. Il n'y a guère de formules harmoniques, si neuves qu'elles paraissent être, qui résistent à une analyse fondée sur les anciennes rubriques. Quelques-unes toutefois sont réfractaires à toute classification antérieure. Sans trop de dommages il pourra en être fait ici abstraction.

Les accords désignés sous le nom d'Accords de Septième Artificiels (38) (41), autrement dit les Accords de IV sons placés sur les degrés I, II, III, IV et VI de la gamme-type, sont devenus d'un usage très fréquent. Par analogie avec les Accords de Septième Naturels, on se considère aujourd'hui comme autorisé à les exonérer de toute préparation. De plus, pour les uns comme pour les autres, la résolution de la Septième, par descente sur le degré immédiatement inférieur, est souvent différée, éludée ou supprimée. Il en résulte que les Accords de IV sons peuvent se montrer presque aussi indépendants

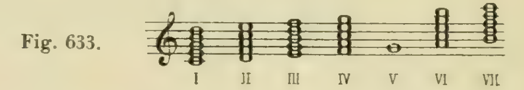
les uns des autres que les Accords de III sons, aucune pénétration mutuelle ne résultant de leur contact. Saisissante nouveauté ! Wagner en a donné les premiers exemples. Elle est devenue, chez quelques artistes, une habitude de la plume ; et elle crée, dans l'entendement de l'auditeur, une imprécision du ton, parfois du mode, qui est une des caractéristiques de la musique contemporaine. A ce jeu les sensibles s'émoussent, les cadences perdent leur aplomb, les modulations leur franchise : une sorte d'estompage noie les contours et enlève au dessin tonal, autrefois si précis, la raideur de ses profils. La couleur y gagne à coup sûr ; et le dessin peut n'y rien perdre, pourvu que sous ce revêtement plus riche, la ligne directrice soit aisément devinée et suivie. Laissez-vous guider par *Tristan*.

Ainsi, par la généralisation de l'Accord de IV sons, la langue musicale s'est parée d'atours nouveaux. Le principe fécond que Rameau avait mis en lumière, — l'étagement des tierces à partir du grave, — a pris une extension que l'auteur n'avait point prévue. On s'est lassé d'établir entre les Septièmes des distinctions irréductibles. La Septième-Dominante et la Septième-Sensible (37), tout en conservant leurs fonctions dans le ton et dans le mode, se voient flanquées de Septièmes ambiguës par nature, qui, sans abolir les fonctions de leurs devancières, exercent autour d'elles une très libre activité. De là une richesse sonore dont il importe de ne point abuser. L'emploi continu des Septièmes devient promptement du verbiage ; et en musique, pas plus qu'en littérature, il ne faut se payer de mots. L'Accord de III sons — le seul accord réel — restera longtemps sans doute le plus sûr jalon du discours.

L'analogie a étendu plus loin ses effets. Il n'y avait jadis qu'un Accord de V sons. Situé sur la dominante,

caractéristique à la fois du ton et du mode [1], il était une ressource exceptionnelle, et le plus souvent, dans la langue classique, sa neuvième était préparée. On ne le renversait pas. Il tend aujourd'hui à s'installer sur tous les degrés de la gamme, ce qui causerait quelque émoi à Rameau et à son école. Car si tous les accords de Neuvième sont constitués par des chapelets de tierces, conformément à la théorie, le dispositif de ces tierces est considéré comme normal dans l'accord de Neuvième-Dominante seul ; l'échelonnement y étant, à partir du grave : *tierce majeure + tierce mineure + tierce majeure ;* or cet ordre est troublé dans toutes les figurations ci-dessous des Accords de Neuvième Artificiels :

Fig. 633.



Nonobstant, on les accueille de nos jours avec une faveur qui n'est pas égale pour tous, du reste. Le seul ménagement qu'on mette à leur emploi est de ne point trop leur infliger le renversement ; lequel, lorsqu'il s'agit d'une neuvième, intervalle excédant l'octave, présente des difficultés particulières. On ne renverse guère que l'accord de Neuvième-Dominante, auquel on ne craint plus de faire opérer une culbute... périlleuse. Il reste le plus employé des Accords de V sons, et ses confrères *par analogie* se montrent jusqu'à présent discrets. Tout de même ils ont pris droit de cité.

Les successions harmoniques créées par le contact de plusieurs accords de Neuvième-Dominante relèvent expressément d'un goût sûr : en effet, à chaque changement de la fondamentale correspond une modulation. S'il est vrai que l'enchaînement des accords de Sep-

[1] Il spécifiait la tonique, par suite de la remarque empirique énoncée p. 37, et le mode par la Neuvième, majeure en *majeur*, mineure en *mineur*.

tième-Dominante créait déjà, dans l'Art Classique, les mêmes métaboles de ton, il faut observer qu'avec la Neuvième, elles sont plus tranchées encore, partant d'un maniement plus difficile.

Les accords de Neuvième Artificiels ne se présentent presque jamais sous la forme « serrée » qu'ils revêtent dans l'exemple ci-dessus; l'échelonnement de leurs sons doit se faire autant que possible suivant le modèle de la Résonance naturelle, où l'on voit les intervalles s'élargir de l'aigu au grave. Principe général, particulièrement fécond lorsqu'il s'agit d'assurer, à des pseudo-accords de riche contexture, la meilleure sonorité :

Fig. 634. A B

Tandis que A « sonnerait » fort mal, B causerait à l'oreille beaucoup plus de plaisir. D'autre part, il arrive que par la suppression d'un des éléments de l'accord, — généralement la quinte, — on réduise à quatre le nombre des degrés exprimés. Il est toujours facile, en rapprochant les sons de manière à obtenir un chevauchement continu de tierces, de combler par la pensée les vides, s'il s'en trouve.

Dans certains cas, une agrégation sonore telle que A (634) ne doit pas être considérée comme un accord de V sons individualisé, mais bien comme le résultat d'un « passage » (635, C), ou d'une surcharge ornementale D [appogiature double] :

Fig. 635. C D

On rencontre déjà dans l'Art Classique la succession suivante :

Fig. 636.

L'accord signalé par l'astérisque est propre au second degré de la gamme. Gevaert n'hésite pas à y voir un Accord de Onzième, dans lequel la Neuvième et la Onzième, normalement préparées et résolues, appartiennent à un Accord de VI sons [*ré-fa-la-ut-mi-sol*] incomplet, privé de sa tierce et de sa septième. Cette construction, réalisée avant Rameau lui-même, peut passer pour une extension anticipée du chevauchement des tierces. Maintenant les musiciens s'apprètent à user couramment des Neuvièmes et des Onzièmes, sur tous les degrés, — sous réserve que la sensible en fournit de cruelles !

Ces agrégats sonores, déjà fort imposants, ne sont point le *nec plus ultra* de l'Art Contemporain. Des Accords de VII sons, — tous les degrés de la gamme superposés — se font de jour en jour plus nombreux dans les productions musicales.

Il est vrai qu'il importe de distinguer avec soin les agrégations sonores constituées par des artifices mélodiques, des accords individualisés ou soi-disant tels. Par exemple on voit en E (637) une double appogiature et en F un Accord de Onzième, rendu acceptable par ablation de la tierce grave :

Fig. 637.

De même G et H (638) ont des fonctions distinctes :

Fig. 638.

En G, *mi* est une anticipation de l'accord final ; *ut* et *la* sont des appogiatures supérieures de *sol* et *si* : l'agrégat G n'est qu'une modification artificielle de la Septième-Dominante.

H peut passer pour un agrégat harmonique de six

tierces superposées : Accord de VII sons. Mais comme celui-ci ne peut guère se concevoir muni de sa tierce grave [*si*] et comme l'ablation systématique d'un ou deux sons s'impose aux accords de cette taille, une autre explication est peut-être préférable. Elle est empruntée aux Classiques. Ils voyaient dans l'agrégation I (639) la superposition de deux fondamentales :

Fig. 639.

Sur la dominante s'installe un accord de Septième relevant de la sus-tonique. Les Classiques disaient : sous l'accord RÉ-*fa-la-ut*, la dominante porte un accord parfait SOL-*si-ré*[1], dont le *si* est supprimé et dont le *ré* fait double emploi avec le son fondamental de la Septième Artificielle.

De même les accords dits de *Septième* ou de *Neuvième sur Tonique* passaient pour réaliser la superposition de deux fondamentales :

Fig. 640.

avec élision indispensable de la tierce grave. On estimait que seules la dominante et la tonique étaient capables de supporter ces échafaudages sonores. L'Art Contemporain n'a donc fait, une fois de plus, que généraliser un procédé antérieurement acquis. Il ne s'encombre pas de scrupules. Les frottements de seconde ne l'effarouchent plus. Il écrit à l'occasion :

Fig. 641.

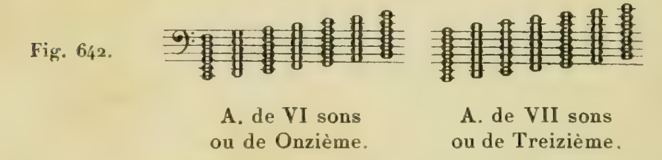
se livrant ainsi sur les Accords de V sons, — voire de VI et de VII, — à l'opération du renversement, qui met

[1] Ou même un accord de septième SOL-*si-ré-fa*.

en contact direct les dissonances originairement distantes de plus d'une octave.

De quelque manière qu'on s'efforce de classer et de cataloguer les agrégations de six et sept sons, — soit qu'on y voie des accords individualisés par extension du principe de Rameau [étagement continu des tierces diatoniques à partir du son fondamental], soit qu'on n'y reconnaisse que des états transitoires de l'harmonie ramenée à III sons au plus [Accord Parfait] et compliquée d'ornements mélodiques qui font croire à un excédent de sons constitutifs, — on se trouve, de nos jours, en face des apparences suivantes :

Fig. 642.



A. de VI sons ou de Onzième.

A. de VII sons ou de Treizième.

Figuration théorique, puisqu'il n'arrive guère que tous les sons soient employés ; représentation ici grossière. puisqu'en réalité les sons se disséminent sur une étendue plus vaste, s'organisent entre eux suivant des intervalles c..oissants ou décroissants, et imposent volontiers silence à un ou deux membres de la collectivité. Tels quels, ces schèmes rendent compte, si l'on ne va pas au fond des choses, des accords fort étoffés employés par quelques Contemporains.

Par l'application à ces pseudo-accords des renversements, des artifices harmoniques [retards, altérations], des artifices mélodiques [appogiatures, anticipations, échappées, etc. [1]] en usage sous l'ancien régime, le nombre des combinaisons possibles va devenir si nombreux qu'il échappera à tout recensement. Il faut bien se garder de dresser la liste de ces « incidents » de la polyphonie :

[1] Tous ces termes sont expliqués au chapitre I.

de telles accumulations de tierces, simple résultat de la marche des parties, relèvent bien plus de l'écriture contrapontique que de l'harmonisation ; et c'est dans la liberté des lignes mélodiques superposées qu'on doit surtout chercher la clef de ces accumulations formidables.

Il est nécessaire, pour trouver cette clef, d'éliminer tout le revêtement ornemental qui enrobe les sons essentiels. Ici les fonctions tonales de l'Accord [p. 546] interviennent pour guider l'analyse. Sous l'habillage chamarré des degrés principaux [I, IV, V], et malgré le papillotage sonore qu'il engendre, il faut saisir la tendance du discours musical vers l'un ou l'autre de ces degrés, ou reconnaître l'assiette qu'il y a prise. Besogne d'autant plus difficile que la modulation passagère devient terriblement fréquente et qu'en changeant de ton, ne fût-ce que pendant une fraction de mesure, on change de notes tonales, on écartèle le Corps de l'Harmonie.

Encore faut-il, pour que les fonctions tonales de l'Accord puissent être reconnues, qu'elles soient respectées par l'auteur. Et, parmi les Contemporains, il est des artistes pour qui les accords, anciennement caractéristiques d'un ton, n'ont plus pour mission de le révéler : ils peuvent se mouvoir « libres de toute gamme préconçue » ; d'où il résulte que les signaux accoutumés perdent en de telles œuvres leur efficace, et qu'ici l'accord *en soi* doit surtout attirer l'attention. Quels liens l'unissent à ceux qui le précèdent et à ceux qui le suivent? « C'est le secret de l'unité qui n'est pas assurée par des moyens extérieurs, n'a pas ses signes de reconnaissance, mais se fie à la suite naturelle des impressions. C'est l'unité d'un caractère, celle d'un paysage ; c'est enfin l'unité du ton, si l'on entend ce mot, non dans l'acception étroite de la théorie musicale, mais au sens moins défini que lui accordent les poètes et les peintres. »

Esthétique réservée à des talents dont un goût sûr réglera les saillies : la liberté n'est féconde que si elle connaît en perfection les limites de ses ébats. Esthétique subjective, individuelle, qui devrait avoir pour effet de décourager les imitateurs et de laisser aux œuvres originales la saveur de l'exception...

Ainsi se trouve plutôt proposée au lecteur que résolue à son usage, la question brûlante de « l'harmonie contemporaine ». Pour en juger, à plus forte raison pour la trancher, il faut avoir recours à la pratique musicale, mesurer le chemin parcouru depuis que *Tristan* a élargi les voies, et s'essayer soi-même à parler la langue nouvelle. Tentative qui n'est point à la portée de tous.

Ce qui éclate aux yeux d'un lecteur qui, sur table, compare un quatuor ou une symphonie de Beethoven à un quatuor ou à une symphonie de l'actuelle manière, c'est, d'une part, la parcimonie qui dans l'Art Classique règle l'emploi des accords altérés, le jeu des modulations, d'autre part la prodigalité harmonique, l'appétit modulant de nos contemporains. Si l'audition contrôle les renseignements de la lecture, la sobriété des maîtres classiques et le luxe ornemental de nos artistes s'opposent avec plus de vigueur. Lorsque Bach module, à la fin du Choral XLV, avec une hardiesse dont il eût été plus souvent capable, mais qu'il a refrénée, il nous secoue par un coup droit, inattendu. Les musiciens de notre temps nous ont lancé déjà tant de défis harmoniques qu'ils ne peuvent plus guère nous surprendre. Fiers de leurs conquêtes, qui sont belles et fécondes, ils ne se montrent pas toujours soucieux de les organiser. Ils les gaspillent quelquefois.

Quelques-uns cependant, par l'usage qu'ils font des vieux accords du classicisme appliqués habilement à des

échelles modales antagonistes d'ut, ne font-ils pas la preuve que ceux-là dans celles-ci peuvent prendre un rôle neuf et témoigner d'une persistante vitalité ? Il suffit d'enlever aux anciennes formules harmoniques la rigidité de leurs « résolutions » pour leur ouvrir encore une longue carrière, et leur permettre de faire figure dans le cortège des formules jeunes, dont elles restent d'ailleurs, il faut le reconnaître, les latentes conductrices.

IV

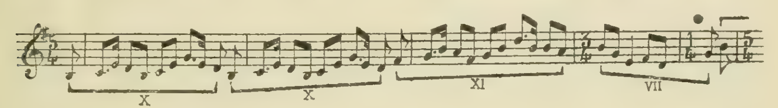
LA RYTHMIQUE

Dans ce domaine, l'Art Contemporain n'a pas gagné grand'chose. Une inquiétude se manifeste et un désir évident d'échapper au « Trois et Deux » qui régit le monde des rythmes depuis que « Perfection et Imperfection » se le sont partagé. Souvent les efforts sont gauches et les résultats enfantins. Il ne suffit pas de compter cinq temps, d'installer une barre après le cinquième et de recommencer cinq temps plus loin, pour créer un rythme quinaire : illusion qui tient à ce que la barre passe pour un signal *visible* du rythme. En l'heureux temps où rien ne marquait aux yeux les compartiments rythmiques et où l'oreille seule devait en percevoir la forme et les séries, il fallait que l'organisation des durées fût solide. Alors la matière rythmique, abondante et souple, se prêtait aux entreprises individuelles ; chacun la pétrissait à son gré et chaque musicien pouvait parler sa langue des durées.

Peu d'artistes, parmi les Contemporains, attribuent au rythme la puissance qu'il recèle. Chimère, de « vouloir » écrire à cinq, à sept temps, et de mettre en rapport fortuit des mesures de longueur ou de nature diverses ! Il faut créer un organisme doté en effet de cinq ou de sept temps ; il faut aussi établir entre les mesures des contacts logiques, lorsque leurs éléments sont hétérogènes. L'ex-

traordinaire variété des « métaboles » du rythme, chez les Anciens, fondée sur l'activité verbale, correspond aux nuances de la pensée. De même notre Rameau, dans ses récits dramatiques, a fait preuve d'une opulence rythmique et s'est montré d'une hardiesse que ses successeurs n'ont plus connues. Seul l'art populaire a gardé, dans la chanson, ces primesautières allures.

Par une étrange erreur, c'est souvent dans les pièces de caractère orchestique, là où le « temps fort » a le devoir de régner en maître, que les musiciens contemporains s'évertuent à briser l'isochronisme ; ailleurs ils le cultivent avec complaisance. Ils ligottent leurs rythmes dans des œuvres qui, par leur nature, évoquent l'indépendance des durées et imposent à leurs « danses » — le mot étant pris dans un sens très général — les dislocations rythmiques qu'elles ne comportent pas. Il faut savoir révérer le temps fort, l'isochronisme, la carrure elle-même, là où ils sont parfaits, parce qu'ils sont bien situés. Ce qui ne veut pas dire que la fantaisie disciplinée ne puisse, même dans le style orchestique, employer les brisures. Dans l'exemple qui suit, elles sont appelées par la forme même du contour mélodique. Elles n'interviennent pas arbitrairement ; la barre de mesure n'a créé dans l'esprit de l'auteur nulle nécessité illusoire ; elle s'est installée d'elle-même au bon endroit :



D'Indy, IIe *Quatuor*, Scherzo.

Fig. 643.

Par la logique inégalité des mesures [= entre-barres], par l'inégalité même des membres rytmiques, qui ne coïncident point avec elles et dont les unités constitutives sont respectivement au nombre de X, X, XI, VII, cet

exemple rappelle l'indépendance et la diversité des mètres antiques. Les Grecs ont excellé dans la modulation rythmique ; et quelle que soit la variété qu'elle crée dans la succession de leurs durées, elle n'y devient jamais désordre.

Dans plusieurs ouvrages contemporains règne une vie rythmique intense. Du moins la goûtons-nous telle. Peut-être les Anciens jugeraient-ils qu'elle s'alimente, par instants, de formules trop longtemps répétées, et que le régulier jalonnement des barres est un obstacle insurmontable aux épanchements lyriques. Mais plusieurs partitions récentes, très goûtées, prennent avec la barre des libertés grandes, surtout dans le récit dramatique ; le style d'Euripide et de Rameau s'y propage : le sens verbal y prédomine.

Wagner, — cela doit être remarqué, — tout en portant à la carrure de rudes atteintes, est resté inféodé à l'isochronisme. Il a concilié merveilleusement les exigences du *Sprechsingen* avec l'égalité des mesures. Il suffit d'ouvrir la partition de *Tristan* pour s'en convaincre : la modulation rythmique, le changement de *tempo* y sont relativement rares. Dans ces compartiments égaux de la durée, Wagner a su caser, sans les châtrer jamais, les prodigieux élans de son poème. Et la voix empruntée à nos Trouvères parle dans ce lyrisme une langue vraiment libre. C'est que la barre est ici un secours optique, rien de plus ; elle n'a pas créé chez l'auteur l'illusion plus plus haut signalée. Elle ne contrevient ni à l'indépendance des dessins rythmiques, qui la débordent de toutes parts, ni à l'impétuosité du discours, qui la franchit. Wagner aime les temps « purs », les figurations nettes et qui procèdent par réitérations. La variété de ses rythmes est due, à travers un isochronisme souvent très prolongé, au renouvellement fréquent de ces temps-

types, plus qu'à leur mélange. Cela prouve qu'il est laissé aux artistes une liberté parfaite dans l'usage de leur activité créatrice. Tel saura, avec des ressources traditionnelles, vivifier les durées et les plier à toutes les exigences d'un génie impétueux ; tel autre, usant de procédés subtils, créera des moyens nouveaux de l'expression rythmique. Tous deux réussiront si leur volonté maîtrise également la matière, si les procédés qu'ils emploient concordent en perfection avec le dessein poursuivi. En revanche, ni la tradition ni la nouveauté dans les rythmes ne seront efficaces si les figurations rythmiques, vieilles ou jeunes, ne correspondent à un organisme réel, interne, des durées.

La barre de mesure, devenue une aide indispensable de la polyphonie, n'indique point le rythme ; elle ne lui est point liée ; les membres rythmiques ne correspondent que rarement aux espaces séparateurs des barres. Il faut donc, en tête d'une pièce musicale, fournir à l'exécutant des indications préalables et telles qu'il puisse s'embarquer sans péril. Les chiffres dont nous usons ne sont point du tout capables de lui procurer cette sécurité. Ils expriment grossièrement la constitution des unités secondaires, c'est-à-dire des temps, — l'unité principale à laquelle toute durée se réfère étant la ronde. Cette représentation numérique, ordinairement sous forme de fraction dont les deux termes ont chacun leur rôle, défini une fois pour toutes, ne renseigne point sur le type rythmique. Un rythme où les diiambes prédominent s'écrira 6/8, de même qu'un rythme à ditrochées. C'est au lecteur à reconnaître dès d'abord le dessin rythmique essentiel. Il est des cas où quelque incertitude survit à un examen sommaire, et il serait à souhaiter qu'une indication spéciale fût créée pour remédier à cette imprécision. Jusqu'à présent on vit de routine.

Toutes les mesures modernes se bornent à reproduire les décompositions des durées inventées par les musiciens médiévaux ; il suffit même de feuilleter les *Scriptores* pour reconnaître que ceux-ci sont plus riches, en dispositifs, et plus méthodiques que nous. Ils réglaient avec amour les alternances, les mélanges divers de Perfection et d'Imperfection. L'Art Moderne a perpétué, en la restreignant, leur manière. Voici quelques mesures modernes schématisées à la manière des vieux rythmiciens [Cf. p. 322 à 326] :

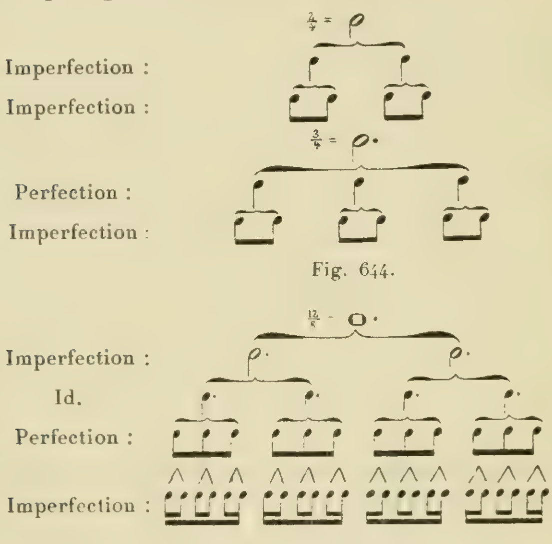


Fig. 644.

Fig. 645.

Le lecteur peut généraliser ; il a constaté déjà que l'étiquette *mesure simple* s'applique aux mesures dans lesquelles le temps est imparfait ; que l'étiquette *mesure composée* est infligée aux mesures dans lesquelles le temps est parfait (519). Les unes et les autres possèdent le même nombre de divisions organiques, qui sont les temps : elles ne diffèrent que par les subdivisions de ceux-ci.

Or si l'on s'avise — et c'est le cas aujourd'hui — de diviser le temps d'autre manière que par Deux ou par

Trois, la règle [p. 445] qui permet de transmuer la mesure simple en mesure composée, et *vice versa*, devient inapplicable, nécessairement. Exemple :

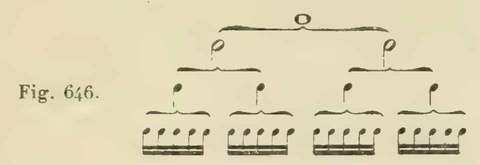


Fig. 646.

Cette division quinaire du temps ne peut être représentée clairement [?] que par le symbole 25/16 qui, en raison de sa genèse, se refuse à être divisé par 3/2. Il en serait de même si l'on fractionnait le temps en 6, en 7 éléments, etc.[1].

De plus le numérateur de la fraction indicatrice accueille maintenant les nombres « premiers » 1, 5, 7, 11, etc., valeurs inconnues à l'Art Classique. En faisant subir la division ternaire aux mesures comportant ces numérateurs[2], on doit écrire au numérateur 3, 15, 21, 33, etc., ce qui, au-dessus de 15, devient cabalistique. Dans le cas où la division quinaire serait infligée aux temps, il faudrait installer 5, 25, 35, 55... au numérateur. Pour retrouver, sous ces symboles, la mesure originelle, des calculs seraient nécessaires qui, sans être de la mathématique transcendante, exigeraient un effort inconciliable avec une lecture rapide, à première vue ou en cours de route.

Par suite de l'introduction, dans les éléments numériques des mesures, des facteurs autre que Deux et Trois, la règle de concordance entre les « mesures

[1] Dans ces divers cas, le moyen depuis longtemps employé, et d'ailleurs le plus simple, est d'imposer à chaque groupe de 5, 6, 7 éléments les chiffres 5, 6 ou 7 placés de telle sorte qu'ils spécifient, pour chaque groupe, la divison quinaire, sénaire, septénaire, etc.

[2] En d'autres termes ou en faisant des *mesures composées*, c'est-à-dire en multipliant leur fraction indicatrice par 3/2. Cf. p. 445, (519).

simples » et les « mesures composées » se trouve soit en défaut, soit obscurcie, et il y aurait avantage à recourir, dans tous les cas, à la fraction indicatrice la plus simple. Avant de proposer un moyen pratique de conserver cette fraction simplifiée, un argument peut être emprunté à Beethoven en faveur de cette solution.

Dans l'*opus* 111 [*Sonate pour piano à l'archiduc Rudolph*] les diverses mesures de l'Arietta finale se présentent sous l'aspect suivant :

$$\frac{9}{16} \Bigg\| \frac{6}{16} \Bigg\| \frac{12}{32} \Bigg\| \frac{9}{16}$$

Il y a cent à parier contre un que le professionnel exercé, à première lecture, bronchera devant ces nombres, à moins que la lecture directe des groupes rythmiques ne lui fasse négliger les signaux fournis par ces fractions quelque peu mystérieuses... Supposons qu'il opère congrûment le calcul prescrit, — division par 3/2 —, il obtiendra pour la mesure simple type, seule capable, si l'on s'en tient à la règle, de lui révéler les grandes divisions de la mesure et les signaux de la battue :

$$\frac{3}{8} \Bigg\| \frac{2}{8} \Bigg\| \frac{4}{16} \Bigg\| \frac{3}{8}$$

Alors il sera tout à fait noyé. Car Beethoven ici a fait fi de la règle. Son 6/16 est un III temps ; son 12/32 idem !

En réalité, toute l'Arietta est un 3/8 avec alternances compliquées, dans la divisibilité successive des valeurs, de Perfection et d'Imperfection. Il est possible que Beethoven ait songé à représenter arithmétiquement les sous-groupes ternaires. Mais il s'est arrêté en chemin. Il a reculé devant le 18/32 et le 36/64 que les errements habituels lui dictaient, sans doute parce qu'il les jugea hiéroglyphiques, et aussi parce qu'il y crut voir une détérioration du rythme fondamental.

Ne serait-il pas simple de recourir à un mode de notation numérique abrégé, tiré de conventions habituelles et au lieu de 9/16, d'écrire 3/8 ·, en convenant que le point d'augmentation placé à la droite du dénominateur marquerait la division ternaire de chaque temps, c'est-à-dire de chaque croche ? L'*istesso tempo*, 6/16 où le temps est « imparfait » [= binaire] serait signalé par un 3/8 normal ou binaire. Le 12/32, pour la même raison, resterait un 3/8. Si les subdivisions et sous-subdivisions « parfaites » ne sont point spécifiées par cette fraction, le schème général de la mesure est suffisamment exprimé ; et cela seul importe. Il suffit de considérer les symboles adoptés par Beethoven pour constater que le 6/16 et le 12/32 sont de vrais contre-sens. [Le trait vertical dans les figures ci-dessous signale les valeurs employées par le maître dans le thème de l'*Aria* et ses Variations ; les autres valeurs restent sous-entendues] :

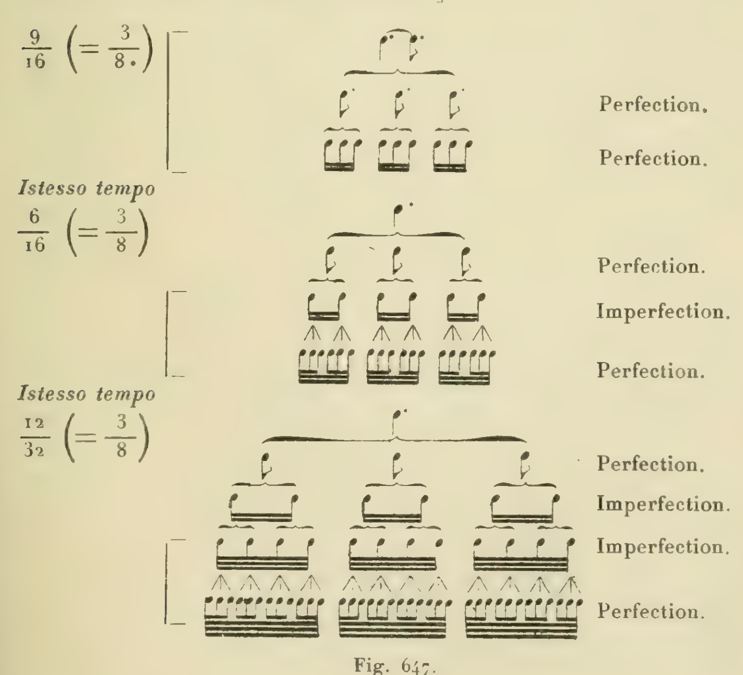


Fig. 647.

Les fractions indicatrices, capables de représenter une série plus ou moins longue mais continue de divisions et de subdivisions ternaires, sont impuissantes à marquer les interruptions et les reprises de la ternarité : là où Beethoven a écrit 6/16, rien ne dit que chacun des 6 temps [groupés d'ailleurs par 2 + 2 + 2 et non par 3 + 3, suivant la rubrique] va engendrer une Perfection. Là où il a écrit 12/32, rien n'avertit de la même subdivision des triples croches, et la « règle » oblige à faire du 12/32 un quatre temps[1] ! Ainsi Beethoven exige des fractions indicatrices qu'elles annoncent ce qu'elles ne peuvent exprimer.

Un fait est à retenir : le 6/16 divisible en 2 + 2 + 2 fournit la preuve que Beethoven ne croyait pas aux « mesures composées[2] ».

Conclusion : il faut limiter le rôle de la fraction indicatrice, strictement, à la spécification des divisions majeures de la mesure, *à celles que la battue doit elle-même révéler*. Par conséquent, ces fractions gagnent à être réduites à une expression aussi simple que possible et telle qu'elle puisse se lire et s'interpréter directement.

Principes. — On considérera comme mesures primordiales les mesures de I à VII temps ; la fraction indicatrice aura pour numérateur l'un des sept premiers nombres. Le dénominateur, suivant l'unité temporelle choisie sera 1 = 𝅝, ou 2 = 𝅗𝅥, ou 4 = ♩, ou 8 = ♪, ou 16 = 𝅘𝅥𝅯 ; il n'est guère utile de recourir à une unité plus faible.

1 $\frac{12}{32} : \frac{3}{2} = \frac{4}{16}$

2 $\frac{6}{16} : \frac{3}{2} = \frac{2}{8}$

Dans le tableau suivant, le dénominateur pouvant être l'une ou l'autre de ces valeurs, indistinctement, sera représenté par x :

Fig. 648. $\frac{1}{x}$ $\frac{2}{x}$ $\frac{3}{x}$ $\frac{4}{x}$ $\frac{5}{x}$ $\frac{6}{x}$ $\frac{7}{x}$

Pour marquer la division ternaire du temps, il suffirait de placer à la droite du dénominateur [signe du temps] le point d'augmentation, usité dans les temps ternaires, et d'écrire, par exemple :

Fig. 649. $\frac{1}{4\cdot}$ $\frac{2}{4\cdot}$ $\frac{3}{4\cdot}$ $\frac{4}{4\cdot}$ ..... $=$ $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ .....

L'avantage serait double : d'une part, lecture directe de la battue sur la fraction indicatrice ; d'autre part, indépendance des mesures à VI temps et autres, etc., dont les éléments pourraient être groupés de diverses manières, au lieu de s'inféoder à la battue d'une mesure simple, soi-disant correspondante.

Les mesures à V, à VI, à VII temps gagnent à ne point passer pour formées de deux ou plusieurs mesures plus courtes. Elles peuvent assurément, dans la pratique, se diviser en parties égales ou inégales, à la manière des mesures antiques (136), mais on ne doit point battre un V temps :

$$\frac{3}{x} + \frac{2}{x}$$

en deux mesures distinctes, juxtaposées; pas plus qu'on ne doit battre un VI temps :

$$\frac{3}{x} + \frac{3}{x}$$

Il faudrait, par la battue, faire comprendre « aux yeux » qu'il y a dans les mesures à V, à VI, à VII temps un organisme à la fois complexe et un. Si, pour les besoins de la clarté, on divise graphiquement ces mesures en deux

régions égales ou inégales séparées par un pointillé, on battra non :

Fig. 650.



mais, en décomposant la battue comme faisaient les Anciens :

Fig. 651.

Et il faudra se reconnaître le droit de diviser :

le V temps en 2 + 3, aussi bien qu'en 3 + 2 ;

le VI temps en 2 + 2 + 2, aussi bien qu'en 3 + 3 ; ou même en 2 + 4 aussi bien qu'en 4 + 2 ;

le VII temps en 3 + 4, aussi bien qu'en 4 + 3 ; ou même en 2 + 5 aussi bien qu'en 5 + 2.

Il est nécessaire que la notation, pas plus que la battue, ne contreviennent aux convenances rythmiques voulues par le musicien. Le malheur est que des habitudes vicieuses, consacrées, entraînent des complications graphiques, injustifiables.

Il semble que le VII temps représente le maximum de longueur des mesures primordiales, qui comportent une seule battue, plus ou moins décomposée. Les Contemporains, lorsqu'ils se servent de VIII, IX, X, XI, XII, XIII temps, — leurs tentatives vont jusque-là, — n'hésitent pas à individualiser chaque région de la grande mesure boiteuse, à l'*entrebarrer* et à répéter après chaque barre la fraction indicatrice. C'est prudence. L'inconvénient est cependant que le dessein de l'auteur est moins apparent à l'esprit et aux yeux. Il y aurait lieu, dans des

[1] Dans le *tempo* vif deux mouvements inégaux de la baguette suffisent et la décomposition, d'ailleurs impossible, n'a plus lieu d'être.

séries telles que la suivante, où revit le dochmiaque des Anciens :

Fig. 652. VIII d'écrire

de manière à signaler une périodicité que l'exécutant et le chef d'orchestre peuvent, par inadvertance, ne point mettre en relief. De même il serait bon, par un signal quelconque, — la double barre paraît tout indiquée, — de marquer le groupement organique des néo-dochmiaques tels que :



Fig. 653.

Le VII temps est en effet traité tantôt comme mesure primordiale dont la battue gagne à être unique, tantôt comme mesure dérivée, faite de mesures inégales individualisées, ayant chacune leur battue propre. Dans ce dernier cas, il peut s'entrebarrer :

Fig. 654. ou ou etc

Il est comme une mesure limite, ou, si l'on veut, une mesure « critique » qui, en raison de ses dimensions, se rattache soit aux mesures primordiales homogènes, soit aux agrégations faites de mesures primordiales distinctes.

Telles sont, dans le domaine des rythmes, les perspectives qui s'ouvrent. Est-il besoin d'observer qu'au fond du décor l'Art Antique se dresse ? Non pas qu'on doive y tendre par un effort pédant, à l'appel des archéologues :

en art, les retours systématiques au passé ne comptent guère; les styles archaïsants, à aucune époque, n'ont fait souche. Mais certaines conquêtes des Anciens et quelques-unes de leurs croyances, en sommeil depuis de longs siècles, s'éveillent de nos jours. Elles ne pouvaient mourir, fondées sur des faits ou des idées indépendants du temps et de l'espace. Et dans l'éternel tournoiement des siècles elles reviennent, discrètes, sans imposer à notre vanité le joug des vieilles choses. Elles nous laissent créer du vieux neuf. L'indépendance et la variété des rythmes; Cinq, ancien compagnon de Trois et de Deux; les mesures boiteuses [dochmiaques]; cette vie des durées, si active que le Rythme passait pour le principe mâle de la musique, tout cela qui remonte au lyrisme des Grecs, nous paraît d'hier et notre œuvre. L'illusion est sans conséquence, pourvu que nous ne nous refusions pas à consulter les Anciens sur l'usage d'un trésor que nous nous imaginons découvrir et qu'ils ont exploité. Ils nous apprendront à bien l'administrer. Et de même qu'ils sont aptes à nous guider dans l'emploi des échelles modales, — qui elles aussi se mettent à revivre, et qu'il est bon de pratiquer autrement qu'à tort et à travers —, de même ils peuvent, en rythmique, nous ouvrir les oreilles, et les yeux, nous guérir de plusieurs illusions qui nous ont pipés depuis que la barre de mesure est devenue, par abus, un signal; nous aider à secouer la tyrannie du « temps fort » partout où indûment elle s'exerce, et à percevoir nettement les groupes et les dessins rythmiques que trop souvent la maudite barre anéantit, en les émiettant.

Il arrivera que les musiciens, redevenus rythmiciens affinés, se refuseront à couper par une barre des iambes ou des anapestes, dont actuellement ils se servent à rebours; et que, prenant conscience de l'unité des groupes

rythmiques, ils n'appelleront plus « anacrouses » des fragments organiques du rythme, placés hors barre absurdement, mais avec logique, tant que la barre annoncera une « thésis » renforcée. Ce jour-là ils s'aviseront qu'il y a deux sortes de mesures : celles qui commencent par la partie faible ayant autant de droit à l'existence que les autres. Et l'on verra, sans crier au scandale, des chefs d'orchestre brandir le bâton de haut en bas, comme de bas en haut, à la manière des Anciens.

Le régime des temps « purs » ou tout autre, analogue, capable de substituer à la force un mode de jalonnement plus svelte, stimulera-t-il alors, par la délicatesse de ses prescriptions, le zèle des rythmiciens ? Il se pourrait, et qu'en ce temps la Rythmique de l'Hellade revive, parée des gloires de la langue rajeunie.

V

LA NOTATION. L'ORCHESTRE

L'Art Contemporain a trouvé l'écriture musicale fixée. Procès a été intenté à la barre de mesure et aux fractions indicatrices, qui ont la prétention d'exprimer la nature et les fonctions des temps, à l'intérieur des cases limitées par des barres. Mais il est probable que les errements, déjà anciens, continueront à prévaloir. Jusques à quand?

Une seule innovation dans les figurations essentielles : les éditions de la maison Ricordi ont inauguré une clef de sol spéciale, affectée au ténor, qui sollicite du lecteur une transposition conforme à la nature de cette voix masculine : cette clef (443) a pour effet de séparer des clefs de sol normales, réservées aux voix féminines et qui se lisent à leur vrai hauteur, la clef nouvelle, qui met fin à une confusion[1].

La polyphonie a groupé plusieurs instruments construits à des diapasons différents. De là, dans le dispositif d'une page d'orchestre, des particularités de notation explicables seulement pour qui se fait de la famille instrumentale une idée exacte. Les notions essentielles relatives à la lecture de la « partition » trouvent place ici; et s'il est vrai que déjà la Période Moderne classique

[1] La clef normale du ténor reste la clef d'*ut* 4[e] ligne, dont la clef Ricordi rappelle l'usage. Voir aussi la clef de ténor employée par Expert dans les dernières livraisons des *Maîtres musiciens*, et qui a l'avantage de ne pas superposer deux figures de clefs distinctes.

les évoquait, il a mieux valu attendre, pour les exposer, que les familles diverses des engins sonores, agrandies de nos jours, apparussent au complet.

L'Orchestre. — L'ensemble instrumental dont les musiciens sont actuellement maîtres est pour leur pensée un incomparable truchement. Depuis Beethoven les éléments de l'orchestre se sont multipliés, les timbres se sont affinés, la palette s'est enrichie.

L'auditeur d'une œuvre symphonique contemporaine est aisément troublé par la profusion de ces ressources. Nos musiciens, il faut l'avouer, n'usent point toujours de la manière discrète ; ils prennent plaisir aux déclamations d'un orchestre exaspéré ; ils infligent aux oreilles du public des impressions confuses, déconcertantes. Quel est ce complexe organisme ? Quels sont les moyens d'action dont le compositeur dispose, et les disciplines auxquelles il ne peut renoncer sans compromettre l'équilibre de ses parties diverses ?

Le Quatuor Vocal est le prototype de toute association polyphone. Même les accords de V et de VI sons peuvent être exprimés au moyen de ses quatre lignes superposées ; il suffit de savoir faire un choix parmi les sons constitutifs et d'employer les caractéristiques de l'harmonie : un Chœur à IV Voix humaines est capable de tout dire, nous l'avons vu. Or l'orchestre peut être considéré comme la superposition de plusieurs chœurs instrumentaux, auxquels s'adjoint, le cas échéant, le chœur vocal lui-même. Sans abuser des mots, on marquera, parmi les individus de ces groupes divers, les analogies qui permettent de les répertir en *soprano*, *contralto*, *ténor* et *basse*.

Par ordre d'importance, ces groupes sont ceux : 1° des instruments à cordes ; 2° des instruments de bois ; 3° des instruments de cuivre.

Quatuor des Cordes. — Le violoncelle et l'alto sont les voix masculines, les deux violons sont les voix féminines du groupe, le second violon faisant fonction de mezzo-soprano. Lorsque l'on considère un quatuor classique, les analogies de cet ensemble de « cordes » avec le chœur à quatre voix deviennent évidentes ; à l'étendue près, les rôles respectifs des parties, ici et là, sont les mêmes. Orchestralement, le quatuor des cordes paraît se transformer en quintette, par l'adjonction de la contrebasse ; mais celle-ci n'est souvent que la doublure du violoncelle à l'octave grave. Elle joue le rôle du 16 pieds au grand orgue. Il lui arrive toutefois, dans les œuvres contemporaines, de rester seule, par instants, à porter l'harmonie ; alors, basse réelle, elle permet au violoncelle de « ténoriser ». Malgré ces dérogations passagères, le quintette des cordes n'est qu'un quatuor renforcé dans le bas ; son organisme essentiel est quadruple.

Quatuor des Bois. — Le basson est la basse, la clarinette est le ténor ; le hautbois est un mezzo-soprano, la flûte un soprano aigu. Cet étagement n'est guère visible dans l'orchestre contemporain, où la multiplication des parties [deux, trois, quatre flûtes ; deux, trois hautbois et un cor anglais, etc...] masque le quatuor primitif. Il faut remonter aux symphonies de Mozart, aux premières symphonies de Beethoven, pour retrouver le prototype du quatuor des bois. Il y est net. Et, à tout prendre, malgré le grossissement du nombre des instrumentistes dans les partitions de Wagner ou de Strauss, le noyau primitif subsiste.

Quatuor des Cuivres. — A l'âge heureux où les facteurs construisaient des trombones basse, ténor et alto, le quatuor des cuivres complété par la trompette, ou par un cornetto, soprani du groupe, était si bien le parallèle du

quatuor vocal, que J.-S. Bach double la voix de basse par le trombone basse, la voix de ténor par le trombone ténor; la voix d'alto par le trombone alto; la voix de soprano par la trompette ou le cornetto [instrument dont le timbre rappelle celui du bugle à clefs; *vulgo* cornet à bouquin].

Aujourd'hui, par une étrange simplification, les trois trombones employés à l'orchestre sont des ténors. Le trombone basse est remplacé par un *tuba*, instrument défectueux, lourd et veule, dont la rudesse mal timbrée s'assortit mal à la noble voix des trombones, qu'elle a mission de soutenir au grave. Le quatuor des cuivres se trouve ainsi constitué par six ou sept ou huit instruments qui sont, à partir du grave : le tuba, les trombones, les trompettes. Celles-ci, comme les trombones, sont au nombre de trois, parfois de quatre. [Dans l'orchestre classique, elles se réduisent généralement à deux.] Sous ces assemblages divers, il est facile de reconnaître que le nombre des parties principales, élimination faite des doublures, est en moyenne de quatre : ici encore le quatuor primitif se retrouve à l'état latent sous la multiplication des voix instrumentales[1].

Quatuor des Cors. — Ces instruments de cuivre doivent être l'objet d'une mise à part : par leur timbre et leur rôle ils voisinent volontiers avec les *bois*, dont ils sont les auxiliaires assidus. Dans les *forte* seulement et lorsqu'ils adoptent le timbre « cuivré », par la volonté de l'exécutant, les cors prennent des allures éclatantes. Il est vrai que dans les teintes douces et très douces, ils s'allient aussi à ..avir aux cuivres apaisés, et que certains

[1] Wagner adjoint à ce groupe, dans la Tétralogie, un quatuor de *Tuben*, d'une construction particulière, dont la voix profonde s'oppose à l'éclat fulgurant des autres cuivres.

ensembles de trombones, cors et trompettes ont une suavité parfaite. Les cors sont, par nature, des instruments hybrides, aptes à voisiner avec les *cuivres*, aussi bien qu'avec les *bois*. Les Classiques se contentaient de deux cors, le plus souvent, et, suivant les nécessités, les associaient aux trompettes ou aux *bois*, généralement aux bassons. Il est peu d'ouvrages symphoniques récents qui n'accueillent au complet le quatuor des cors, étagement de quatre parties homogènes, chœur partiel dont l'apport est très important, où qu'il aille.

Tels sont les quatre Quatuors essentiels de l'orchestre contemporain. L'augmentation du nombre des parties, à chaque pupitre, n'abolit pas ces groupes naturels, par la raison très simple qu'il faut quatre voix et qu'il suffit de quatre voix instrumentales, aussi bien que vocales, pour obtenir une harmonisation complète. Aussi chaque groupe [*cordes*, *bois*, *cors*, *cuivres*] est-il organisé de telle sorte que, réduit au minimum, il la procure.

L'art de mettre en œuvre les forces de l'orchestre ne consiste pas à instituer un dialogue entre ces divers organes, à les produire par alternances, et, de temps en temps, à les superposer en masse. On peut, en jetant les yeux sur les partitions des maîtres de l'orchestre, constater qu'ils ont horreur des paquets d'instruments de même famille, et qu'ils s'ingénient à mettre en colloque des individus choisis dans les différents « chœurs ». Aussi est-ce surtout dans les *tutti* que l'organisation de chacun de ces groupes, alors au complet, se révèle avec clarté : il y a des chances pour que chacun d'eux réalise l'harmonie de tout l'ensemble, à sa manière, et, en moyenne, à quatre parties. De sorte qu'à ces moments-là ces quatuors théoriques, analogues au quatuor vocal, se constituent réellement.

Parfois le quatuor vocal lui-même s'ajoute à l'orchestre ; dans ce cas il prend le pas sur tous les instruments ; son intervention a pour conséquence d'entraîner l'atténuation des couleurs instrumentales. Le musicien, sous peine d'étouffer les voix humaines, doit alléger, dès leur entrée, la masse accompagnante. Il ne faut pas croire que la sonorité grandisse en raison directe de la multiplication des moyens. On est surpris de constater, dans plusieurs œuvres contemporaines, qu'un déchaînement formidable de cuivres, et l'essoufflement des interprètes, instrumentistes ou chanteurs, n'aboutissent pas même à un grand bruit : c'est que l'auteur a eu tort de croire que, musicalement, « l'addition » fournisse un total d'autant plus gros que les nombres ajoutés sont plus forts. Les deux trompettes et les deux trombones de l'orage, dans la *Pastorale*, sonnent des octaves autrement terribles que des clameurs orchestrales mal réglées.

En résumé, le chœur instrumental du grand orchestre contemporain est formé de chœurs partiels, édifiés à l'imitation du quatuor vocal et dont la construction ressortit, en une large mesure, à l'art d'écrire pour les voix. De ces chœurs partiels, le plus important reste celui des *cordes;* et c'est comme un paradoxe de voir les plus frêles des instruments servir de supports à tous les autres. Du moins en était-il ainsi à l'époque même où Mozart et Beethoven se contentaient de quinze à vingt-cinq violons. altos, violoncelles, contrebasses. Aujourd'hui, leur nombre atteint ou dépasse la soixantaine ! Si bien que, dans les exécutions des œuvres classiques, une rupture d'équilibre se produit entre la masse de cordes et les autres groupes instrumentaux. Les finesses dévolues aux flûtes, aux hautbois disparaissent ; le ronflement des neuf ou dix contrebasses confisque tout ce que cor, basson, cla-

rinette avaient à dire, discrètement. Les chefs d'orchestre se feraient un scrupule, — et cela les honore — de renforcer pour l'exécution des œuvres consacrées, un trait de flûte ou de tout autre instrument. Ils respectent l'écriture des bois, des cors, des cuivres et se refusent, à peu près tous, à l'engraisser. La logique voudrait, et aussi la révérence, que pour exécuter Haydn ou Mozart, et Beethoven lui-même, et surtout le vieux Bach, on allégeât l'orchestre de la moitié de ses cordes, au moins, lorsque leur nombre atteint le chiffre ci-dessus. Cela s'impose par l'équilibre même que ces maîtres avaient réglé.

Cette armée de *cordes* est bonne tout au plus pour les œuvres orchestrées « par trois » ou « par quatre », celles où 3 ou 4 flûtes, 3 ou 4 hautbois [y compris le cor anglais, qui est un hautbois plus grave d'une quinte], 3 ou 4 clarinettes [y compris la clarinette-basse qui donne l'octave grave de la clarinette ordinaire], 3 ou 4 bassons, 4 cors et plus, 3 ou 4 trompettes, 4 trombones et plus, 2 tubas peuvent lutter contre elle. Sans parler des petites flûtes, des contre-bassons [16 pieds des bassons], des *tuben* wagnériens, des saxophones surajoutés ; sans compter les harpes, l'orgue, la batterie, les cloches, le chœur à bouche ouverte ou fermée. A une telle cohorte soixante ou soixante-dix cordes ont le devoir de s'adjoindre. Il est moins évident que le résultat soit sublime. Wagner prend le soin de cacher ses phalanges, d'atténuer par des moyens spéciaux l'éclat de leurs rumeurs : il enferme ses instrumentistes dans un espace aux deux tiers clos, et les chanteurs peuvent lutter contre eux sans effort. Malheureusement cette disposition, voulue par le maître de Bayreuth, n'est pas adoptée dans tous les théâtres où ses ouvrages paraissent : faute de l'observer, on expose l'orchestre wagnérien à des violences auxquelles il répugne.

Mais Wagner, paraît-il, n'a guère été qu'un précurseur. La surenchère continue. On ne se contente pas de mettre à découvert la force armée dont il masquait l'attaque ; on en grossit les rangs. Chaque chœur partiel devient un bataillon copieux. La division, la subdivision des « pupitres » permet au musicien d'employer jusqu'à huit ou dix parties réelles à chaque groupe. Le malheur est qu'il en soit ici de même que dans les œuvres chorales, à trente-deux voix et plus, tentées à la fin de la Renaissance : la confusion est imminente. L'éparpillement des parties se fait au détriment de leur cohésion.

Les musiciens n'ont pas encore renoncé, malgré leur tendresse croissante pour les empâtements et le tumulte, à isoler parfois un instrument solo de la masse, à le dénuder entièrement ou à ne lui donner pour fonds harmonique qu'un groupe de l'orchestre en douceur, — ordinairement celui des *cordes*, qui se prête le mieux à ce décor enveloppant. De sorte que, en face des complications systématiques, surgissent tout à coup des retours à la monodie harmonisée. Peut-on citer un plus bel exemple de cette manière que le cor anglais du pâtre, dans *Tristan*?

C'est l'honneur de la France d'avoir su, en plusieurs ouvrages contemporains, conserver la mesure, de s'être refusée à révérer le bruit, d'avoir répudié les complications vaines. L'orchestre de *Tristan*, et surtout celui de *Parsifal*, restent dans l'œuvre wagnérien ses modèles préférés. Elle échappe, par ses artistes les meilleurs, à ce verbiage instrumental dont l'orchestre de la Tétralogie, méchamment imité, et les belles tentatives de Berlioz mal poursuivies, ont été le prétexte. Les touches discrètes, les timbres purs, une polyphonie sans abus font des œuvres françaises — des plus élevées, s'entend,

— une réaction contre la boulimie instrumentale qui de nos jours sévit.

II. Bois	Flûtes . . .	petite flûte . .
		grandes flûtes.
	Hautbois. .	hautbois . . .
		cor anglais . .
	Clarinettes .	clarinettes . .
		clarinette basse
	Bassons . .	bassons . . .
		contrebasson .
III. Cors		I[er] et III[e] cors. . . . .
		II[e] et IV[e] cors . . . .
IV. Cuivres		3 ou 4 trompettes . . . . . .
		3 trombones . . . .
		et 1 tuba . . . .
V. *Batterie* et suppléments		Timbales . . . .
		Batterie . . . .
		Harpes . . . .
		Grand orgue . . . .
I. Cordes		Premiers violons . . . . .
		Seconds violons . . . .
		Altos. . . . .
		Violoncelles . . . .
		Contrebasses . . . .

Fig. 655.

L'aspect d'une page d'orchestre doit être tel que le lecteur puisse toujours, et clairement, discerner les groupes essentiels dans l'ensemble instrumental. Le quatuor [quintette] des *cordes* est en bas : il sert de soubassement à tout l'édifice. Les *bois* sont en haut. Ce sont là les deux familles principales ; et l'œil, en raison de la place qu'elles occupent, les discerne aisément.

Les *cuivres* proprement dits sont au centre. Entre eux et les *bois* se casent les *cors*, qui s'associent également bien aux uns et aux autres, puisqu'ils participent, par le timbre, à la fois des uns et des autres. Au-dessous des *cuivres*, les instruments supplémentaires tels que tuben wagnériens, harpes, grand orgue, et aussi la *batterie* [timbales, cimbales, grosse caisse, etc.] installent leurs portées et leurs traits simples. Quant aux voix, solistes ou collectives, elles s'insinuent d'ordinaire à l'intérieur du quatuor des cordes. On les écrit entre l'alto et le violoncelle, pour les appuyer sur leur basse normale, fournie par ce dernier instrument. Le dispositif (655) dispense d'autres explications.

Relativement à l'écriture des parties, quelques observations seront présentées, qui ont trait à des faits généraux. Il faut répéter ce qui déjà a été attribuable à l'étagement des voix : l'échelonnement des sons, du grave à l'aigu, dôit se faire, en moyenne, et autant que possible, selon le schème général de la Résonance. L'étagement I (656) fournira un maximum d'intensité et de clarté harmonique, tandis que II, plein de confusion, vacillera :

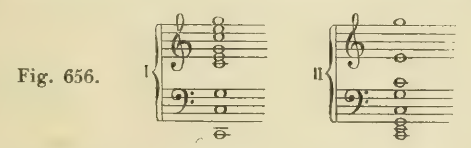


Fig. 656.

Cela ne veut pas dire que les tierces doivent toujours être en haut, les octaves en bas, les quintes et les quartes entre deux. Tel intervalle demandant à être mis en vedette, sortira des rangs que la résonance moyenne lui assigne. Il est même des cas où des tierces au grave peuvent utilement produire des lourdeurs voulues.

Berlioz, Gevaert, Strauss, tous les théoriciens de l'orchestre contemporain constatent que les instruments à embouchure, qui sont des tuyaux sonores naturels four-

nissent, appariés, des intervalles d'autant plus sonores que ceux-ci se rapprochent davantage des « Symphonies » des Anciens, nos Consonances Parfaites [octave, quinte, quarte] :

Fig. 657.

Cette figure exprime que, à égale intensité d'émission, l'octave « sonne » plus amplement que la quinte ; la quinte plus que la quarte ; la quarte plus que la tierce majeure ; celle-ci, plus que la tierce mineure, etc. Quant aux secondes et aux septièmes, elles ont un caractère « expressif » qui les différencie nettement des consonances parfaites et imparfaites. Que le lecteur veuille bien s'en souvenir : la résonance, dans les harmoniques primordiaux, ne les fournit pas : l'harmonique 7* est beaucoup trop bas (6) (11). La septième et la seconde, eu égard à la résonance, sont des intervalles *corrigés* ; ils ne peuvent prétendre à la puissante franchise des consonances.

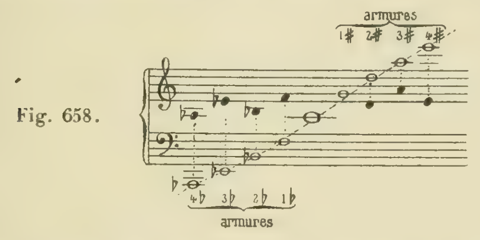
Instruments transpositeurs. — Le musicien amateur qui jette les yeux sur une partition, constate avec surprise, et quelque inquiétude, que parmi les instruments de l'orchestre un certain nombre subissent une transposition. Cor anglais, clarinettes, cors, trompettes, tuben, et occasionnellement tous les instruments de fanfare qui peuvent être adjoints à l'orchestre, ont des armures variées, divergentes de l'armure réelle : celle-ci se trouve exprimée aux *cordes*.

La raison de cette anomalie est que les facteurs d'instrument s'obstinent à ne point chercher la solution d'un problème, difficile, à vrai dire : ils construisent des cors anglais, des clarinettes, des cors, etc., dont le tuyau fondamental est *fa*, ou *si* ♭ ou *la*, ou tel autre son. La raison ?

elle paraît excellente ; même elle le restera tant qu'on ne trouvera pas le moyen, avec un tuyau *ut*, d'obtenir, en bonne qualité, tous les sons nécessaires. A vrai dire, et dans l'état actuel des choses, un cor en *fa* est un instrument très supérieur, en étendue et en timbre, à un cor en *ut*. En attendant qu'un facteur construise un cor en *ut* parfait, il faudra se résigner à introduire dans la famille orchestrale des parents par alliance, non consanguins, et dont le *facies* exotique est quelque peu déconcertant. Ce *facies*, c'est leur armure. On essaiera ici de la tirer au clair [1].

Construisons autour du ton type [*ut*] une série de quintes, dont chaque échelon sera pris pour tonique. Et en regard de chaque tonique indiquons le nombre des accidents constitutifs de l'armure correspondante :

Fig. 658.



Cette figure est analogue à celle qui, dans les solfèges élémentaires, sert à représenter la génération des tons par quintes ascendantes ou descendantes.

Elle montre à quels intervalles simples se réduisent les distances théoriques que la série des quintes établit entre les toniques successives : c'est ainsi que la seconde quinte au-dessous d'*ut* [*si* ♭] équivaut à une distance réelle de seconde majeure [*si*♭-*ut*]. La figure révèle en même temps que d'une armure à l'autre le nombre des signes différentiels [♭ ou ♮] est le même que le nombre des quintes séparatrices. Exemple : la tonique *mi* ♭ étant

[1] Les explications qui suivent ne peuvent être fournies qu'au lecteur initié aux principes de la transposition.

séparée de la tonique *la* par six quintes, le ton de *la* aura six ♯ de plus que celui de *mi* ♭ [= 3 ♭ de moins et 3 ♯ de plus] ; inversement, le ton de *mi* ♭ aura, comparativement au ton de *la* ♮, six ♭ de plus [= 3 ♯ de moins et 3 ♭ de plus]. Car, *suivant le sens où l'on parcourt la série des quintes*, on doit compter par ♯ ou par ♭ [ascension ou descente].

Cela dit, considérons un instrument plus bas qu'*ut*, dans la série des quintes, soit une clarinette en *si* ♭. Construite 2 quintes trop bas, elle ne pourra fournir l'unisson des instruments en *ut* que si, par *compensation*, elle a été *écrite* deux quintes plus haut que ces instruments, quelle que soit leur armure. Supposons que, dans la pièce symphonique considérée, les instruments en *ut* aient pour armure 3 ♯; la clarinette en *si* ♭ devra être écrite deux quintes plus haut, ou avec 2 ♯ de plus ; donc avec 5 ♯ à la clef : le compositeur, dans l'*écriture*, transposera de 2 quintes ascendantes [= 2 ♯], c'est-à-dire d'une seconde majeure.

D'autre part, pour le lecteur de la partition, cette compensation doit se rectifier. Puisque cet instrument en *si* ♭ est *écrit* plus haut d'une seconde majeure, il faut le *lire* plus bas de la même quantité. C'est l'opération inverse et symétrique de la précédente. La *lecture* d'un instrument en *si* ♭ se fait donc en transposant de deux quintes vers le bas [= une seconde majeure au grave].

Par un raisonnement analogue on verrait que, pour établir la partie d'un instrument transpositeur à ♯, un cor en *mi* par exemple, il faut l'*écrire* 4 quintes plus bas [= une tierce majeure au grave] que celles des instruments dits en *ut*; compensation nécessaire, puisque l'instrument est construit et parle 4 quintes trop haut. Par contre, pour *lire* cette partie écrite, il faudra rectifier la compensation de l'écriture et, par une opération

inverse, transposer de 4 quintes vers le haut [= une tierce majeure à l'aigu].

D'où la règle double suivante, pour la lecture de la partition d'orchestre :

Les instruments transpositeurs doivent être lus par le moyen d'une transposition équivalente à celle que leur nom implique, et de même sens. Une partie de clarinette en *si* ♭ doit être transposée par le lecteur d'une seconde majeure au grave ; car le ton de *si* ♭ est situé à une seconde majeure inférieure du ton d'*ut*. Une partie de cor en *mi* doit être transposée par le lecteur d'une tierce majeure à l'aigu ; car le ton de *mi* est situé à une tierce majeure supérieure du ton d'*ut*. Il va de soi que cette transposition est applicable à tous les cas, c'est-à-dire quel que soit le ton dans lequel sont écrits les instruments non transpositeurs, dits en *ut*.

En généralisant : on dira que 1° les instruments transpositeurs à échelles bémolisées sont interprétés dans la lecture au moyen d'une transposition par quintes descendantes [$= - x$ ♯ $= + x$ ♭] ; 2° les instruments transpositeurs à échelles diésées sont interprétés dans la lecture au moyen d'une transposition par quintes ascendantes [$= + x$ ♯ $= - x$ ♭].

Pratiquement, le lecteur de la partition devra par la pensée substituer à la clef de *sol*, pour les instruments transpositeurs en *fa*, une clef d'*ut* 2e ligne ; pour les I. T. en *si* ♭, une clef d'*ut* 4e ligne ; pour les I. T. en *mi* ♭ une clef de *fa* 4e ligne, etc. ; — pour les I. T. en *ré*, une clef d'*ut* 3e ligne ; pour les I. T, en *la*, une clef d'*ut* 1re ligne ; pour les instruments transpositeurs en *mi*, une clef de *fa* 4e ligne, etc. Les armures à substituer aussi, par la pensée, sont celles que le sens et le calibre de la transposition indiquent ; la figure (658), sur laquelle il suffit de compter, dans un sens ou dans l'autre, les quintes séparatrices des toniques

considérées, permet d'établir ces armures. Quant à l'interprétation des ♯, ♭, ♮ accidentels, elle est soumise aux règles fondamentales de la transposition[1].

Ainsi se trouve appelée, de toute nécessité, la connaissance de la Portée Générale (443) (509), autrement dit de toutes les portées partielles qui s'en détachent, si l'on veut apercevoir, en une partition d'orchestre, autre chose que des notations hiéroglyphiques[2].

[1] La formule qu'en a donnée A. Savard [*Principes de la Musique* (Hachette)] est la plus claire qu'on puisse proposer. Voyez aussi le *Traité des Principes de la Musique* de Stiévenard (Hamelle).

[2] Par une anomalie de plus, il arrive à l'orchestre, que le musicien soit amené à *transposer une transposition*. C'est ainsi que généralement un corniste exécute sur un cor en *fa* toutes les parties écrites en une autre échelle : parties de cor en *ut*, en *ré*, en *mi* ♭, en *mi* ♮..., dont les œuvres de Wagner fourmillent. La figure (658) rend compte du moyen par lequel peut être résolu ce problème.

Exemple. — Jouer sur un cor en *fa* une partie de cor en *ré*, c'est, si l'on ne transpose pas, faire entendre cette partie 3 quintes séparatrices trop bas [= + 3 ♭ = tierce mineure supérieure]. Il est donc nécessaire de « compenser » en transposant de 3 quintes ascendantes [= + 3 ♯ = transposition à la tierce mineure inférieure], c'est-à-dire à une distance égale à l'intervalle séparateur des deux « toniques de construction ».

En généralisant, on formulera la règle pratique suivante : Pour exécuter sur un instrument transpositeur une partie écrite destinée à un instrument transpositeur construit dans un autre ton, *il suffit de transposer à l'intervalle séparateur des toniques de construction, évalué et orienté à partir de celle qui désigne l'instrument sur lequel on joue.*

Applications. — Dans le cas précité, il y a de la tonique *fa* à la tonique *ré* une *tierce mineure inférieure ;* on transposera donc de cet intervalle. — Pour jouer sur un instrument en *si* ♭ une partie d'instrument en *la*, on transposera d'une *seconde mineure inférieure*. — Pour jouer sur un instrument en *si* ♭ une partie d'instrument en *la* ♭, on transposera d'une *seconde mineure inférieure*. — Pour jouer sur un instrument en *mi* une partie d'instrument en *fa*, on transposera à la *seconde mineure supérieure*, etc. La règle est très simple.

VI

LES FORMES

A première vue, les musiciens contemporains n'en ont point créé de nouvelles. Comme les architectes, ils se contentent des vieux « ordres ». Lorsqu'ils font du « modern style », c'est à des constructions anciennes qu'ils appliquent des couleurs et des ornements inédits. Ici encore on serait tenté d'observer, en rapprochant non sans péril la musique de l'architecture, que les deux arts sont régis par d'analogues nécessités, et qu'il est également difficile d'innover, dans l'un ou dans l'autre, des moyens d'équilibre. La pensée des musiciens serait-elle condamnée à se glisser dorénavant dans des moules vétustes ?

L'art de nos jours use volontiers de cette construction « successive » A + B + C + D + E +... qui, à un observateur inattentif, semble exclure un plan préconçu. Or, cette manière-là, apparamment si neuve, a eu cours autrefois. Elle eut ses admirateurs et aussi elle provoqua des étonnements. Les contemporains d'Euripide ne se rallièrent pas tous à son indépendant lyrisme. Il en fut qui, jugeant ses airs peu ou pas « construits », lui reprochèrent de briser les somptueuses ordonnances de l'ancienne tragédie. Tenaient-ils un autre langage que certains auditeurs mis en face d'ouvrages nés hier ?

Les formes générales changent peu. Mais il faut rendre à notre époque cet hommage que dans la rénovation du détail, la seule qui semble permise, elle fait preuve d'une remarquable activité. Rien n'est plus difficile, disent les architectes, que de créer un chapiteau. En revanche, on demeure surpris du peu de neuf qu'il suffit d'y mettre pour donner à la colonne et à l' « ordre » entier un aspect original. Le tout est de placer le détail ajouté ou modifié au bon endroit. Il n'y a pas lieu de s'étonner que le musicien, qui relève de nécessités analogues, produise, par des inventions menues, des effets surprenants.

Qu'une symphonie soit construite sur un plan classique, Tonalité exceptée ; que par conséquent les deux thèmes de l'Allegro essentiel se succèdent suivant des rubriques inaccoutumées ; qu'au lieu du repos à la dominante une modulation éloignée intervienne ; que le second morceau — l'Adagio si l'on veut, — échappe à la famille tonale anciennement constituée et s'en aille au loin revêtir une armure bizarre, etc., voici, par le seul fait que les tons voisins n'y voisinent plus, la symphonie « colorée » de teintes romantiques.

Autre hypothèse. Tout en respectant l'ordonnance mésodique traditionnelle, l'auteur ajoute aux deux thèmes principaux de son Allegro initial un troisième thème [cf. *Electre* de Sophocle (198)], et le plan devient :

A + B + C Développement A + B + C
(mésode)

Fig. 659.

De plus, pour corser l'intérêt, il installe ses trois thèmes successifs dans des tons non voisins. Voilà l'ancien plan à la fois compliqué et orné d'une parure inédite.

Hypothèse inverse : des deux thèmes, le second est une dérivation du premier, si bien qu'on peut représenter la

construction par le schème :

A + A' Développement (mésode) A + A'

Fig. 660.

ce qui est une atteinte à l'ancienne convention (dualisme thématique), qui exigeait des deux thèmes successifs qu'ils fussent très dissemblables, mais aussi une tendance à l'unité plus étroite, à une homogénéité plus parfaite. Dans ce cas, les procédés du développement appellent impérieusement des contrastes de détail fournis par la dissociation des éléments thématiques : changements de rythme, oppositions de durées, afin que soit semée de la variété en une matière uniforme : les pièces de la grosse charpente, autrefois différenciées avec soin, sont ici sorties d'un même moule.

Toutes ces hypothèses sont réalisées par l'Art Contemporain : autant de trouvailles à son actif. En voici d'autres.

En une sonate-symphonie, le premier thème de l'Allegro initial, ou les deux thèmes, très différents de cet Allegro, passent d'une pièce à l'autre et reparaissent, plus ou moins « exploités » dans l'Adagio, dans le Finale ; plus ou moins modifiés aussi. De sorte que cette tendance à l'unité, signalée plus haut, s'applique à toute la sonate, à toute la symphonie. Beethoven, en quelques-uns de ses derniers ouvrages, fraya cette voie.

Ailleurs les deux thèmes de l'Allegro caractéristique étant apparentés, le premier des deux — le principal — émigre d'une pièce à l'autre, créant par là une forme générale extrêmement cohérente dans ses parties diverses : le thème initial et conducteur est le germe de toute l'œuvre. Ce qui ramène à un type de construction ancien : les Messes chorales de la Renaissance l'ont souvent adopté.

Ce « monothématisme » est, dans les œuvres contemporaines, assez rare. Les constructions préférées s'édifient presque toujours sur plusieurs thèmes, qui peuvent devenir connexes. Une expression a été créée, peut-être pas très claire : on parle de sonates, de symphonies, « cycliques » lorsque leur plan comporte l'utilisation permanente, sinon périodique — comme le mot paraît l'indiquer — de thèmes essentiels, conducteurs, par quoi se réalise l'unité de l'ouvrage. A ce prix les Messes de Lassus, de Palestrina, de tant d'autres maîtres, étaient « cycliques ». [Cf. p. 404.]

Ainsi c'est par le changement de couleurs tonales, ou par la complication, ou par la simplification thématiques, ou par l'usage simultané de ces divers moyens, que l'Art Contemporain marque son indépendance. Au fond, il reste très volontiers attaché aux classiques symétries. Dès qu'un motif vous frappe, dès qu'un épisode harmonique, mélodique ou rythmique vous devient perceptible, vous pouvez prévoir le pendant, qui n'est jamais réitération pure, car il change de couleur tonale, ou orchestrale, ou tant soit peu de forme. Rien ne reste isolé ; tout va encore par paires; quitte à ce que les termes de cette couple soient plus ou moins distants l'un de l'autre. Parfois ils sont contigus. D'autres fois, ils se séparent et laissent entre eux place à des éléments étrangers. Et cette habitude des « rappels », chère aux Classiques, reste si constante que, même dans les ouvrages sans symétrie, qui excluent les retours des développements thématiques, on trouve toujours des redites de détail : à travers la mobilité perpétuelle du discours elles donnent à l'esprit cette satisfaction de reconnaître et de goûter au passage telle arabesque sonore, telle agrégation harmonique qui déjà une fois l'a charmé.

Si le Classicisme fut ordonné, symétrique, épris

d'unité, entiché de logique, il est impossible de ne pas saisir en de nombreux ouvrages contemporains les mêmes tendances : notre époque souvent ne fait que renchérir — Tonalité exceptée — sur les préoccupations des Classiques. Elle ne se contente plus de l'unité du style dans la sonate et dans la symphonie ; les pièces successives y échangent leurs thèmes ; une idée musicale directrice peut imposer à toute une œuvre une persistante contrainte. Là où les Classiques se satisfaisaient d'éléments divers juxtaposés, apparentés seulement par des convenances latentes, nos contemporains s'astreignent volontiers à des cohésions plus étroites : les derniers quatuors de Beethoven, si émancipés déjà des anciens formulaires, n'ont guère fait souche. Notre génération a vu se développer, magnifiquement quelquefois, un art moins libre que celui-là, et qui, par une servitude volontaire, tend vers une tyrannique unité. Il ne faut l'en louer ni l'en blâmer : il a usé comme il lui convient de son indépendance ; et s'il lui a plu de s'enfermer en une enceinte plus étroite, il lui est arrivé aussi d'y réaliser de merveilleuses prouesses. Seulement qu'il ne prononce point le *ne varietur* du logicien satisfait. L'avenir se chargera de créer des orientations autres. Le présent déjà les ébauche.

Avant d'y jeter un regard, il faut rappeler que, à côté des formes symétriques, issues de l'âge précédent, revivent les constructions par « répétition » dont les Ténors du Moyen Age, les Chorals de la Renaissance et de l'Époque Moderne ont installé l'usage. Nos Contemporains se plaisent aux Airs Variés. Il est normal que, préconisant l'unité organique de plus en plus rigoureuse, ils aient un penchant vers les formes en :

$$A + A' + A'' + A''' + A'''' + \dots$$

Leur sonate-symphonie à tendance monothématique est

inspirée de ce schème-là. En même temps, ils s'efforcent de réaliser la synthèse de la Répétition, de la Succession, et de la Symétrie. C'est la Tonalité qui a payé les frais de cette alliance. On a jugé que ses rigueurs ne convenaient plus à une bâtisse aussi simplifiée et on a fait appel, pour « habiller » celle-ci, à un formulaire plus riche de tons.

La Variation a envahi une part de l'art présent. Elle y est représentée par des œuvres supérieures. Mais lorsqu'elle devient système ou procédé, elle n'est plus que pédantisme. La sonate classique avait dégénéré en formule ; la Variation contemporaine, si libre qu'elle soit en apparence, risque d'en devenir une autre. Il y a des recettes pour déchiqueter un thème comme il y en eut pour assembler et symétriser des matériaux sonores hétérogènes. L'abus guette l'art, sous tous régimes. En écrivant l'*Art de la Fugue*, modèle accompli de la Variation, J.-S. Bach est resté, d'un bout à l'autre de cet ouvrage scolastique, un parfait musicien. La combinaison pure ne l'a jamais tenté : elle est toujours sous sa plume la servante de l'idée.

Dans l'Art Contemporain les « constructeurs » sont encore le nombre. En des styles variés ils ont édifié des monuments où la liberté des moyens personnels ne peut masquer un classicisme persistant. Même la Tonalité, éludée par eux sous sa forme élémentaire, conserve une puissance directrice reconnaissable en leurs ouvrages. Les musiciens d'aujourd'hui fréquentent plus volontiers chez les parents éloignés que chez les tons germains. Toutefois ceux-ci, dans la musique « construite », restent, à l'état latent, les centres de réunion de la famille tonale.

Il n'en est pas de même dans les œuvres qui, répugnant à toute architecture préétablie et se laissant modeler par leur « sujet » ou par la fantaisie de leur

auteur, renouvellent sans cesse leurs moyens d'expression. C'est la dernière manière d'Euripide. Il rejeta les constructions d'Eschyle : enchevêtrements des strophes et des épirrhèmes, somptueux arrangements des scènes où la terreur et la pitié, comme dosées par avance, s'installaient en l'âme du spectateur par le secours des symétries. Sa sensibilité exaltée ne put s'accommoder d'un régime que Sophocle cependant avait élargi. Il lui fallut le libre espace et le droit de le parcourir à sa guise. On peut dire de sa musique, entrevue à travers les rythmes conservés, qu'elle reflète les objets dans l'ordre même où la course tragique les suscite : l'un après l'autre. Quelques parties lyriques contemplatives s'insinuent entre les différentes phrases de l'action sans en interrompre le cours, et conservent, mais en les simplifiant le plus possible, les réitérations et les symétries. Partout ailleurs un lyrisme actif, exaspéré, « s'écoule ».

Euripide a fait école parmi nos Contemporains. Son droit de s'insurger contre des formules rigides, préétablies, de construire un « poème symphonique » en s'inspirant seulement de l'idée verbale conductrice, exprimée ou sous-entendue, de reléguer les ordonnances traditionnelles, de leur substituer des images sonores, des impressions mobiles, ce droit-là est le même que revendiquent plusieurs artistes autour de nous. Ils le défendent avec passion, encore que par des moyens divers. Les uns, d'une sensibilité affinée, que l'esprit toujours tient assujettie, poussent en leurs ouvrages la sobriété jusqu'à l'effacement, faisant la preuve que la discrétion a autant ou plus d'efficace que le grossissement obstiné et l'opulence tapageuse ; ils se refusent à ce que leurs mélodies présentent de secs profils ; ils en noyent les contours sous une harmonisation que la Tonalité n'enserre plus dans ses rêts. Ils tendent au « symbole » lequel, musicalement,

n'est point aisé à définir. Les autres, plus sensuels que sensibles, renforcent avec une vigueur pesante tous les traits de leur dessin ; ils se plaisent aux empâtements de la couleur, loin de s'évertuer à la décomposer. Et leur langage sonore, qu'ils veulent clair et rude, s'attarde volontiers aux vieilles formules de l'harmonisation tonale. Ces anarchistes à l'occasion portent perruque ; et c'est aussi leur droit.

Tandis que ces « néo-classiques » restent fidèles — avec licences — aux enchaînements anciens, dans les harmonies adventices de leurs lignes polyphones ou dans les accords nettement individualisés qui soutiennent leurs mélodies, les « symbolistes » délient les accords des vieux secrets de l'hermétique. Les mystérieuses attractions exercées par les sons les uns sur les autres, attractions auxquelles des croyances séculaires avaient donné force de loi, sont transmuéees par ces musiciens subtils en affinités d'un autre ordre. La sensible n'a plus de tendresse exclusive pour sa voisine d'en haut. Le dièse et le bémol homotones, le plus souvent confondus par l'extension du système tempéré, n'ont plus que des valeurs approchées et, pour faciliter la lecture, il arrive qu'ils échangent leur place, sans compromettre gravement la constitution apparente de l'Accord.

Celui-ci, qui sous sa forme essentielle reste immuable et simple, — Accord Parfait, — se complique volontiers de tierces étagées. Il sert de base à des accords de IV, de V, de VI, de VII sons, tous dissonants, mais dont les dissonances peuvent être accueillies par l'oreille en qualité de consonances et traitées comme telles. On l'a dit déjà : Les accords composés de plus de trois sons passaient jadis pour entachés d'une rudesse native qui faisait souhaiter à l'oreille la caresse d'une consonance. Ils devaient « se résoudre ». Ils n'y sont plus contraints.

Il est loisible aux septièmes et aux neuvièmes de monter, aux tritons et aux fausses quintes de rester indécis, suspendus. Le tyran UT est incapable, en pareille bagarre, de rassembler ses troupes. L'antique discipline s'est si bien relâchée que dans la mêlée sonore chacun des belligérants semble libre d'agir à sa guise. Confusion seulement apparente. Un exégète, infiniment délicat, de cet art « libéré » a dit quel pacte intime unit le son à l'idée [p. 557]. En revanche, cette technique, où la Tonalité ne réagit ni sur les formes de l'ensemble ni sur les enchaînements du détail, ne peut être conquise que par qui possède l'autre technique, l'ancienne. Pour abandonner un accord dissonant, en éludant les conséquences que, par tradition, la dissonance impose, il faut avoir pratiqué Jean Sébastien. Pour réaliser une harmonie au pointillé, il faut avoir connu l'harmonie en lignes pleines. Celle-ci a deux manières d'être : adventice dans la polyphonie, volontaire et systématisée dans l'accompagnement des monodies, elle relève dans tous les cas de la Tonalité telle que Bach l'a assise. Car les fonctions de la tonique, de la dominante et de la sous-dominante restent latentes sous les empilements sonores les plus compliqués : l'Accord par excellence, le seul que les premières divisions de la résonance puissent fournir, l'Accord Parfait, demeure le *substratum*. Dans la langue parlée, l'ellipse et la réticence ne sont possibles que si les vides qu'elles créent peuvent être de prime abord comblés : on peut dire de l'harmonisation, en plusieurs ouvrages contemporains, qu'elle est constamment elliptique et riche de sous-entendus. Mais ces omissions mêmes appellent une trame sous-jacente. De même les estampes des Japonais, « impressionnistes » en ce sens qu'elles ne montrent des objets que ce qui réjouit l'œil ou secoue l'intellect, sont tissues d'un dessin

rigoureux. Tant que vivra l'Accord de III sons, fondamental, la pratique de ses formes primitives, à nu dans les œuvres classiques les plus austères, demeurera la préparation la plus sûre aux étapes les plus lointaines.

Ainsi l'Accord tend à ressaisir l'individualité que la pratique polyphone lui avait fait perdre. Lorsque, vers 1600, un cénacle d'humanistes italiens, par réaction contre une polyphonie vocale compacte, restaura la monodie, il lui donna pour support l'Accord de III sons. Nos Contemporains voient en lui et en ses épanouissements progressifs autre chose que des points d'appui; ils installent au premier plan l'Accord en soi, l'Accord pour soi. Tantôt une émission simultanée de tous ses éléments absorbe l'attention par sa plénitude ; tantôt par l'égrènement de ses sons il se fait mélodie lui-même ; telle page contemporaine n'est bâtie que sur de pareils éparpillements mélodiques, qu'il ne faut point confondre avec l'arpège ancien, devenu quelque peu désuet. En traitant des formes de l'Art Contemporain, on est donc amené à remettre en cause les accords. Leur discipline a bien changé ! Nombreux sont les musiciens qui ne permettent plus à l'harmonie « classique » de réagir visiblement sur la marche du discours ; qui s'ingénient à masquer les attractions ou à en éluder la contrainte. Par exemple, ces appoggiatures multiples :

Fig. 661.



peuvent, en restant suspendues, et par élision de leur solution normale, engendrer des contacts étranges que le lecteur n'aura point de peine à réaliser.

Sous ce régime, ni la modalité ne réagit visiblement

sur les cadres, ni la dissonance sur les enchaînements des accords. D'autre part, on l'a indiqué déjà, les formes sont devenues mobiles, fluctuantes. Régies par des convenances cachées, elles se refusent aux servitudes habituelles, et telle est la hardiesse de ces innovations qu'une part du public se détourne de cet art, par incompréhension.

Il faudrait, pour traiter la question sous ses divers aspects, envisager le cas des musiciens obstinément polyphonistes, qui ayant moins de révérence pour l'Accord en soi et persistant à ne voir en lui qu'un contact fortuit de sons plus ou moins hétérogènes, veillent avec un soin scrupuleux à la continuité des lignes mélodiques dont l'amalgame forme harmonisation. Ils entendent ne point se priver des ressources créées par l'extension du régime des tierces étagées, et eux aussi s'arrangent de manière à ce que la marche des parties amène normalement les combinaisons les plus touffues. Même par ce moyen ils obtiennent des aspects nouveaux de l'écriture et des frottements, — parfois cruels, — à rendre jaloux les partisans de l'Accord individualisé. Il y a donc les fidèles de l'Harmonie et les adeptes du Contrepoint. Les deux croyances sont légitimes, pourvu qu'elles soient bien assises et habilement défendues.

L'analyse sommaire de trois œuvres empruntées à des artistes morts depuis moins de trente ans, Liszt, Wagner et C. Franck, sera présentée, pour conclure. Liszt a exercé sur Wagner et sur Franck une influence notable. Il fut un initiateur ; et s'il n'a point poussé jusqu'à la perfection tous les ouvrages que son ardeur entreprit, il a frayé la voie à l'Art Contemporain. Artiste lettré, chez qui la culture suscita la pensée, créateur du « poème symphonique », il a été pillé par son illustre

gendre : Wagner a magnifiquement ennobli dans ses drames quelques-unes des pensées du très généreux musicien ; et ce ne sont pas là ses plus gros emprunts à l'œuvre du « beau-père ». Un souffle épique inspire cet œuvre, dont Wagner a senti les chaudes effluves. Et César Franck lui-même, que Liszt allait encourager à Sainte-Clotilde, à une époque où l'auteur des *Béatitudes* ennuyait tout le monde, a tiré de son commerce — il le disait avec complaisance, — de lyriques leçons.

Faust-Symphonie.

La Faust-Symphonie est autant un poème symphonique qu'une symphonie proprement dite. La division en trois morceaux, la prédominance du ton [*ut* pour la première et la troisième partie], la parenté étroite établie entre les pièces successives par les échanges thématiques, donnent à l'ensemble une continuité exceptionnelle et l'on peut dire que nulle symphonie, antérieurement, n'a osé autant de « rappels ». Ce qui n'implique point que la multiplicité de ces réitérations thématiques réalise plus de cohésion qu'il ne s'en trouve dans des ouvrages moins riches en retours. Quelque chose masque ici l'unité de l'ouvrage ; c'est le nombre excessif des thèmes principaux et secondaires. On en distinguerait plus de trente.

Cette œuvre est un triptyque, — Liszt l'a appelé : *eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern*, — composé de trois peintures successives [Faust, Marguerite, Méphistophélès]. Les images défilent, les traits de caractère successivement s'accusent, les personnages entrent en scène, en contact, en conflit. Les idées de Gœthe sont la trame sur laquelle librement le musicien a bâti une œuvre aussi complexe que son mystérieux canevas,

et faite de tableaux sonores qui n'ont souvent entre eux que des liens « littéraires ». Des évocations soudaines, pareilles à des apparitions spectrales, s'évanouissent comme elles ont surgi, en un instant. Il ne faut point chercher dans un ouvrage ainsi conçu la continuité logique, et l'on doit concéder à l'imagination de l'auteur le droit de vagabonder. Par la multiplicité des éléments aussi bien que par leur utilisation permanente, d'un bout à l'autre de l'ouvrage, Liszt crée une manière où les pendants symétriques du plan traditionnel trouvent moyen de se concilier, tant bien que mal, avec la profusion des idées.

En présentant les formules thématiques principales employées dans les pièces successives, il faut s'excuser de dépecer une œuvre si vivante. C'est afin de montrer la surabondance des motifs en même temps que le soin pris par l'auteur de les renouveler, de les transformer d'un bout à l'autre de l'ouvrage.

I. FAUST

THÈMES PRINCIPAUX



Fig. 662.

MOTIFS SECONDAIRES

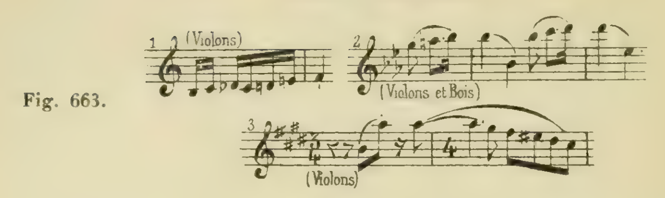


Fig. 663.

Bien que le second et le troisième de ces motifs secondaires soient la suite immédiate de thèmes principaux [2 de III, 3 de II], ils ont une telle individualité qu'il est impossible d'y voir un simple développement mélodique, une *coda* de ces thèmes. [Le motif 2 reparaît dans *Tristan*, où il prend une ampleur et une beauté singulières.]

Les thèmes qui semblent jouer un rôle analogue à celui de A et B dans la symphonie classique sont ici III et V. Par eux et autour d'eux s'établissent les symétries, les pendants, les paires. Seulement A [ici III] ne reparaît pas en *ut mineur* mais en *ut ♯ mineur*; par contre B [ici V] s'installe en *ut majeur* avant la conclusion en *ut mineur*. Quant au thème I, il prend à côté de A et de B, quelque fois « sur » ou « sous » l'un ou l'autre, l'importance d'un Leitmotiv.

L'ordonnance classique, troublée par les interruptions fréquentes du discours, peut cependant, à condition qu'on ne s'obstine pas à l'y préétablir, être retrouvée dans l'équilibre général : l'exposition et la réexposition transparaissent. Les développements — parfois ils tournent court, — sont disséminés dans toute la pièce et n'y occupent point la partie centrale.

II. GRETCHEN



Fig. 664.

Suivent un retour de 3 et le « il m'aime, il ne m'aime pas » exprimé par des alternances aux bois et aux cordes dont J. Chantavoine a signalé la figuration pittoresque, [*Liszt*, p. 171] :

Fig. 665.

Le thème II reparaît, qui est, dit le commentateur cité, un désir de tendresse, pendant que des rythmes essoufflés figurent le trouble grandissant au cœur de Marguerite. Le thème IV, puis le thème III, suivis du motif 3, s'insinuent dans les expansions mélodiques que le thème II avait engagées.

Retour à VII, par la voix de quatre violons isolés de la masse instrumentale, et réexposition à peu près exacte. La conclusion se fait sur un rappel du thème V.

III. MÉPHISTOPHÉLÈS

Une sorte d'introduction toute rythmique, où le thème II se présente dénaturé,

Fig. 666.

aboutit au thème I, confié à la clarinette et souligné par un trait chromatique des altos, qui le rend burlesque. Cette détérioration « diabolique » des motifs antérieurs sera pour Liszt la manière de peindre Méphisto. Le thème III devient :

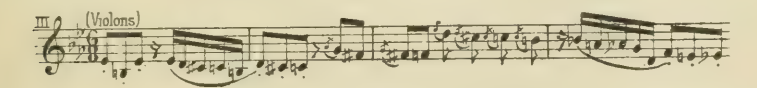


Fig. 667.

Le thème II, encore plus méconnaissable qu'au début de la pièce, vibre durement aux cordes, en unissons et

en octaves :

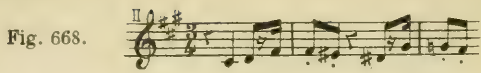


Fig. 668.

Plus loin il fournit à un épisode, où les entrées des cordes se font successivement en imitations, une étrange matière :

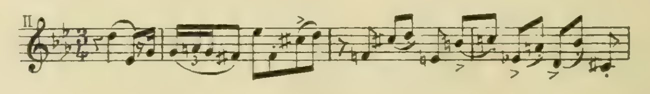


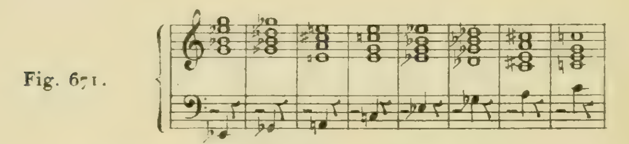
Fig. 669.

Le noble thème de la trompette [V] n'est plus qu'un ricanement des cordes et des bois :



Fig. 670.

Dans une accalmie, le thème de Gretchen [VII] revient en *ré* ♭; le discours railleur de « l'Esprit qui nie toujours » s'exprime en phrases de plus en plus rudes et c'est, jusqu'à l'engloutissement final, une chevauchée bruyante. Alors l'apaisement se fait et l'orchestre, dépouillant peu à peu ses cuivres, s'acheminera par de larges accords :


Fig. 671.

— dont la Tétralogie exploitera aussi la beauté, — vers l'*Andante mistico* de la fin, où le thème de Gretchen, devenu celui de « l'éternel féminin » :

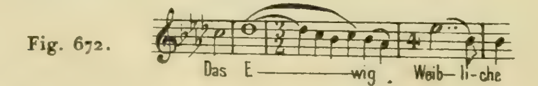


Fig. 672.

est chanté par la voix humaine. La conclusion se fait par le thème héroïque V, transformé aux instruments

graves [violoncelles, contrebasses et bassons] en un dessin souple.

Le Faust de Liszt est un type de composition où la surabondance des matériaux dispense quelque peu le musicien de les ordonner avec rigueur.

Choral en si mineur de C. Franck.

La pièce unique qui compose l'œuvre participe à la fois des trois types de construction auxquels se ramènent toutes les formes musicales. De sorte que la liberté de l'ordonnance et les symétries traditionnelles trouvent moyen de se concilier.

Exposition. — Le thème initial est :

Fig. 673.

Il s'exprime trois fois de suite à la tonique, en modulant chaque fois à la dominante, puis une fois à la sous-dominante pour retomber sur la tonique. Alors apparaît, dans le ton de la tonique encore, un second thème, ou plus exactement, un prolongement du premier, comparable à ces amplifications mélodiques qui s'étalent en tant d'œuvres classiques. Un exemple simple de cette « prolifération » se trouve dans la sonate en *fa* de Mozart, immédiatement après les huit mesures initiales :



Fig. 674.

Celles qui suivent sont :

Fig. 675.

De même dans le Choral en *si mineur* de C. Franck il

faut ne voir qu'un complément du premier thème en ceci :

A′
[Suite de A]

Fig. 676.

qui va toutefois prendre son indépendance et se présenter sous des aspects successifs ; le ton de *si* est directeur, mineur ou majeur. Cadence en majeur.

Mésode. — C'est un récitatif modulant et orienté vers le ton de *sol*, relatif de la sous-dominante.

Réexposition. — Le ton de *sol* annoncé réserve une surprise : un changement de mode va nous emporter loin des tons voisins. Le thème initial sera, comme dans l'exposition, successivement émis quatre fois, en *fugato*[1], à la tonique, à la dominante, à la tonique, au relatif majeur [*mi* ♭]. La suite de A, (A′, 676), reparaît à son tour ; cette fois elle a pour basse le thème A lui-même et cette superposition se fait en *mi* ♭ *mineur*, puis en *fa* ♯ *mineur*. Développement de cette suite. Retour au thème initial en *si mineur*. Conclusion identique à celle qui précède la Mésode.

Plan général :

A + A′	Récitatif	A + A′
Exposition	mésode	Réexposition

Fig. 677.

Observer que l'exposition, dans le détail, est :

$A^T + A^T + A^T + A^S + A'$ et développements. Coda sur A′.

et la réexposition :

$A^T + A^D + A^T + A^{\text{rel. maj.}} + \left\{ \begin{matrix} A' \\ A \end{matrix} \right. + \begin{matrix} A \\ A \end{matrix} + A'$ et développements. Coda sur A′.

[1] D'Indy fait rentrer cette fugue dans la partie mésodique.

Ces schèmes révèlent sèchement l'unité de l'ensemble. A l'opposé du Faust de Liszt, ce Choral de Franck montre comment d'une idée unique, presque, peut sortir une pièce grandiose, d'une robuste structure.

Tristan et Iseult.

Tristan n'est pas un modèle immuable, et ce drame lyrique, choisi en exemple, ne s'impose point comme une formule définitive. Dans l'art comme dans la vie, « tout s'écoule ». Mais la beauté frémissante de l'œuvre est apparue comme une libératrice. Elle porta, par une convention nouvelle, un coup droit à une autre convention devenue par trop tyrannique. Le vieil Opéra, qui eut sa légitimité et sa grandeur, s'était figé en chemin. Il traînait partout ses airs, ses strophes, ses ballets, et il les gaspillait sur des livrets faits de pièces et morceaux.

L'effort de Wagner tendit à rendre au drame une continuité lyrique que l'Opéra lui avait fait perdre, et à la trame musicale la vigueur que cette continuité appelait. Il imagina d'employer, d'un bout à l'autre d'une œuvre, des motifs conducteurs, signalétiques : leur émission correspond toujours à l'évocation d'un personnage, d'un objet concret ou d'une idée précise. Le *Leitmotiv* n'apparaît point pour la première fois dans Tristan; Wagner s'y était exercé dans ses précédents ouvrages, et Weber, dans *Euryanthe*, lui avait ouvert la voie. L'idée d'établir une relation entre un certain motif musical et une certaine chose n'est pas nouvelle. Schweitzer et Pirro, après Spitta, ont montré que le vieux Bach croyait fermement à la puissance évocatrice des sons et que la même idée, dans ses œuvres diverses, prend le même aspect musical, comme si un véritable déterminisme imposait ce choix à l'auteur.

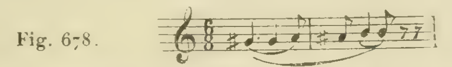
Le Leitmotiv wagnérien n'est pas tout à fait de même ordre : il n'a pas de sens général ni abstrait. Le lien qui l'unit au personnage ou à l'acte est occasionnel ; et si étroite qu'elle soit ici, la relation entre le signe et la chose signifiée ne peut s'expliquer que par la volonté du musicien, qui nous l'impose.

Wagner pousse le système jusqu'à ses dernières conséquences, jusqu'à l'abus, inclusivement. La croyance qu'il s'est faite de la nécessité d'étiqueter ses personnages et leurs moindres actions l'amène à multiplier les thèmes et à les enchevêtrer suivant les conflits dramatiques. De là, en quelques scènes, une profusion de matériaux sonores qui contrevient à la clarté du récit : les signes sont si nombreux et ils se pressent, si rapprochés, dans l'entendement de l'auditeur, qu'ils perdent une part de leur sens. Il convient d'ajouter que cette pléthore est plus redoutable dans *la Tétralogie* que dans *Tristan*, où la langue est si belle et la passion si entraînante que l'auditeur, maîtrisé, ni ne résiste ni ne se perd.

Même si l'on renonce — et l'on ne manquera pas de renoncer, et l'on fera bien de renoncer — au « système » dont il est la plus complète expression, cet ouvrage splendide restera un acte d'affranchissement. Qu'il ne soit pas un code, c'est de toute évidence. Mais on peut y trouver comme la synthèse des tendances contemporaines, dissociées dans les deux précédents ouvrages, neuves dans l'art musical, et qui tantôt multiplient les images sonores, tantôt les ramènent à une exclusive unité. Le goût des Classiques pour le dualisme thématique, pour les pendants rigoureux, pour les convenances tonales n'est plus seul à régner de nos jours.

Le lecteur trouvera dans le *Voyage à Bayreuth* de Lavignac un exposé des thèmes conducteurs employés par Wagner en son *Tristan*. Et cette analyse musicale,

complétée par un tableau où l'apparition intégrale de chaque Leitmotiv est signalée à la place correspondante du drame, est la démonstration la plus claire qui puisse être fournie de la multiplicité des transformations thématiques, en même temps que de l'unité fondée sur la pénétration mutuelle des motifs. Le thème le plus employé de l'ouvrage, celui du Désir :

Fig. 678. 

s'installe à tous les actes, dans toutes les scènes, dans deux préludes sur trois, avec une insistance que ses parures harmoniques et rythmiques ne cherchent guère à atténuer. Dans ce poème de l'Amour et de la Mort, à chaque page, le Désir renaît inassouvi.

De ces trois ouvrages divergents il faut dégager l'orientation qui leur est commune. C'est, sous la profusion thématique, avec rappels incessants [*Faust-symphonie*, *Tristan et Iseult*], aussi bien que sous le développement très varié et très libre d'un thème unique [*Choral en si mineur*], une instante préoccupation de renouveler sans cesse l'intérêt par les transformations de détail. Les Classiques voulaient des « rappels » symétrisés, en nombre réglé par des habitudes consacrées. Nos Contemporains sont plus lyriques, partant plus sensibles. Leurs « rappels » ne dépendent plus seulement de la logique des enchaînement et de la nécessité des pendants. Le régime des « paires », toujours en faveur, — il est exceptionnel qu'un motif reste isolé, — ne se réduit plus à des jeux d'équilibre. La pensée directrice propre à chaque œuvre réagit sur l'ordonnance des matériaux et ne laisse point à celui-ci le loisir de se disposer automatiquement dans des cadres préétablis.

Plusieurs voies s'ouvrent donc aux artistes. Ils ont le

droit de rester attachés aux anciennes mœurs; ils ont aussi celui de s'engager dans une voie non frayée. Tel musicien, s'il a de l'éloquence, peut écrire encore une symphonie de la forme classique, — même un drame de la vieille manière, et produire une œuvre puissante. Tel autre n'hésite pas à rompre la chaîne serrée des variations thématiques de Liszt, de Wagner et de Franck, tourne le dos aux formes cycliques, appelle à l'aide les « impressions » et les « symboles », cherche moins à se soumettre les règles qu'à prendre « des franchises nouvelles ».,. Jusqu'au jour où celles-ci elles-mêmes seront périmées et où d'autres franchises « seront nécessaires, afin que la musique puisse répondre aux exigences accrues de la sensibilité ». Renoncer aux Enchaînements, aux Résolutions traditionnelles des Accords, aux Marches d'harmonie, aux Canons, aux Entrées de Fugue, aux Imitations de toute nature, au Dualisme thématique, aux Formes consacrées, à tout le matériel classique, déclaré dorénavant caduc, ne suffit pas pour produire œuvre vive. A fuir les « formules », on en crée d'autres : c'est là d'ailleurs le moindre mal, car l'art en chaque siècle subit, bon gré mal gré, les exigences de la mode; laquelle apparaît d'abord comme une nouveauté; quitte à ne point tarder à fleurer l'antiquaille. Mode et formules à part, jeunes ou vieilles, — et ce sont des personnes qui, si on en sait jouer, ne sont point fort gênantes, témoins Bach et Beethoven, — la création musicale réside en autre chose qu'en des combinaisons inédites de sons, de lignes ou de formes. Elle jaillit d'une émotion vraie, disciplinée par l'esprit, servie par une technique robuste. Et le meilleur apprentissage du « neuf » ne saurait reposer sur une table rase : le plus sûr moyen d'éviter les redites est encore de savoir ce qui a été dit. On ne s'évade point du passé si on l'ignore.

Les belles œuvres, et originales, ne sortent pas de cerveaux démunis.

La langue musicale, comme celle des mots, est du domaine public. Les élus de l'art sont ceux qui, ayant quelque chose à dire, exempts de préjugés, libérés de tout enrôlement, cherchent avec passion et rencontrent l'expression exacte — classique, romantique, symboliste,... assez peu importe — de leur pensée « sonore ». Que cette expression appartienne ou non à la langue traditionnelle, qu'elle soit dans l'usage ou qu'elle s'efforce d'y entrer, elle s'imposera seulement par l'à-propos de son emploi.

VIII

CONTINUITÉ DE LA LANGUE MUSICALE

Les différences et, en certains ordres de faits, les antithèses que présentent l'Art Antique et l'Art Moderne, mis en regard, ont été précédemment exposées. Au prix de quelques redites, une vue d'ensemble sera esquissée pour conclure, afin que soit mieux établie, en dépit de ces divergences, la continuité de la langue musicale à travers le temps.

ÉCHELLES

La connaissance des échelles, fondée sur l'examen analytique de leur structure, est plus propre que toute autre étude à révéler l'orientation du langage sonore aux grandes époques de son histoire. Le fait principal qui s'est dégagé de cet examen est que l'échelle musicale essentielle, descendante dans l'Antiquité, est tombée à plat au Moyen Age et, après une période d'incertitude, a été dressée suivant une pente adverse : depuis la Renaissance elle est disposée pour l'escalade.

La cause de ce chavirement réside dans l'orientation habituelle, et comme instinctive, des mélodies[1]. Tant que l'on a chanté de l'aigu vers le grave, — ce qui se reconnaît à l'aspect des formules conclusives, — le mode de MI, grâce à ses demi-tons situés à la base des tétracordes, a été le type accompli, le régent reconnu des échelles. Ce que l'on sait de la musique antique, ce que l'on constate dans les œuvres médiévales qui la pro-

[1] Pour plus de détails je renvoie le lecteur à mon traité de l'*Accompagnement modal des Psaumes* [Biton].

longent, témoigne de cette pente mélodique. Considérez les deux derniers sons des mélopées helléniques et chrétiennes ; presque partout vous constaterez que là où s'achève une mélopée, quelle qu'elle soit, ils se succèdent par intervalle descendant, quinte, quarte, tierce, mais surtout par seconde, le son le plus grave étant la finale du mode ; *fa*-MI, *si*-LA, *la*-SOL, *sol*-FA, *mi*-RÉ, *ré*-UT. Observer de plus que très fréquemment, dans les formes directes, qui ne sont ni « intenses », ni « relâchées », ni « plagales vraies », la finale occupe la région la plus grave de l'*ambitus* mélodique. Or, ces échelles directes sont les formes normales, essentielles.

Il arrive, à partir du x[e] siècle environ, que les mélodies nouvelles, en mode de RÉ ou en mode d'UT, tendent à éluder cette contrainte. Elles regimbent d'abord avec timidité contre la traditionnelle direction vers le grave. Puis, avec une décision de plus en plus hardie, elles chantent *si*-UT et *ut*♯-RÉ, à la conclusion. La transition a été opérée par le mode de RÉ autonome (339), caractérisé par la place des demi-tons au centre de ses tétracordes constitutifs :

ré MI-FA *sol la* SI-UT *ré*
ré UT-SI *la sol* FA-MI *ré*

et qui correspond admirablement à cette époque intermédiaire où les mélodies devenues « étales » ne s'écoulent en aucun sens. L'échelle de RÉ est alors leur principal truchement.

Mais lorsque la sensible marque, par sa diffusion rapide, que les mélodies vont se mettre à monter, RÉ s'inféode à UT en diésant son septième degré, à l'imitation du septième degré d'UT. Et il lui en cuira, car il perd aussitôt sa personnalité. Du moins lui reste-t-il l'honneur médiocre de fonder le Mineur Moderne, qui tourne le dos au pur Mineur Antique et s'asservit au Majeur, dont il

adopte, pour monter plus à l'aise, le tétracorde supérieur.

Cette direction vers l'aigu aboutit au XVI[e] siècle, plus encore au XVII[e], à une échelle principale résolument ascendante, celle d'UT ; intraitable à l'endroit du vieux MI et de ses acolytes ; ennemie par conséquent du vrai Mineur, et tenant en lisières un seul suffragant, le mode de RÉ « sensibilisé », donc abâtardi.

Toutefois, en dépit de ces transformations, il faut reconnaître que, sous ces échelles évoluées, il se trouve un *substratum* persistant. On va ici en rappeler la nature et le rôle.

L'octave est, non le facteur, mais le contenant et, pour ainsi dire, le module des échelles, dans tout système musical quelque peu développé. Le Grand Système Parfait des Grecs, avec sa Proslambanomène et sa Mèse, témoigne que l'agencement tétracordal est avant tout une manière de grouper les sons de ce diagramme général, et de leur assigner des fonctions théoriques : dans la pratique, et dès les temps anciens, l'octave dut prévaloir, en dépit de la doctrine.

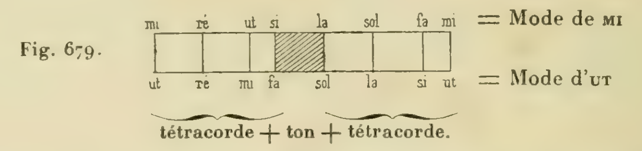
Or, l'octave ne peut être divisée en deux parties égales par un son-milieu entre les sons extrêmes[1]. Les Anciens ont rempli sa capacité au moyen de deux tétracordes séparés par une Disjonction, et construits, — cadre et remplissage —, par l'activité des consonances parfaites. La Quinte Modale s'étend de la base de l'échelle au sommet de la disjonction.

D'autre part, si l'octave n'est pas divisible par un son

[1] Au clavier il semble que le *fa ♯-sol ♭* réalise cette division *en chromatique ;* mais il s'agit ici d'un instrument tempéré, donc inexact, et qu'on peut dire faux. Aucun intervalle *simple*, de la seconde à l'octave inclusivement, n'admet la division binaire.

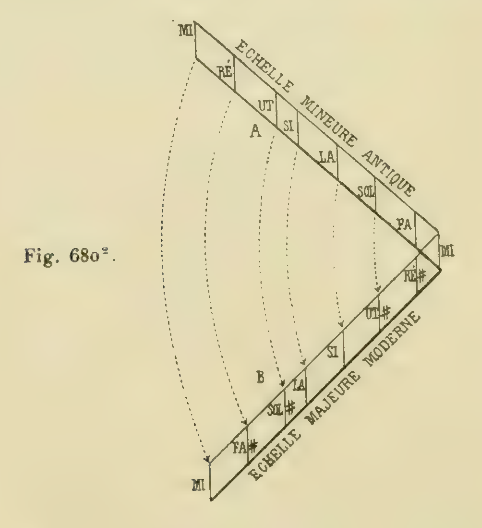
médian, par une Mèse[1], son étendue peut être répartie en deux régions égales et symétriques [tétracordes] séparées l'une de l'autre par un espace déterminé, qui est l'excès de la quinte sur la quarte, le ton de la disjonction [en hachures ci- dessous] :

Fig. 679.



Et il y a eu, dans l'histoire, deux manières principales de réaliser cette symétrie : ce sont les deux échelles modales qui se sont attribué, successivement, la suprématie sur les autres : l'échelle antique, le mode de MI, et l'échelle moderne, le mode d'UT. Elles ont été, l'une après l'autre, le centre et l'étalon des multiples échelles employées ; la première, jusqu'à la fin du Moyen Age, la seconde, depuis la Renaissance. Tout gravite autour d'elles. Or, entre MI et UT existe une étroite relation :

Fig. 680[2].



[1] La Mèse antique est le milieu exact de la double octave, intervalle « composé ».

[2] *mi ré ♯ ut ♯ si la sol ♯ fa ♯ mi* = *ut si la sol fa mi ré ut* = mode d'UT.

Cette figure (680) démontre que la division essentielle de l'échelle diatonique-type est permanente, et que *son inclinaison seule a changé*. Elle a passé de la position A à la position B; « descendante », elle est devenue « ascendante ». Non sans secousses! La tendance à s'orienter vers le mode d'UT s'est accentuée, dès le xe siècle. Tiersot a démontré, en dépouillant les chansons, que l'art laïque, de très bonne heure, a pratiqué la sensible ascendante. Mais jusqu'à ce que l'échelle fût installée, définitivement, dans sa seconde position, il s'écoula de longs siècles. Or il semble que, dans l'art contemporain, l'échelle B soit ébranlée de nouveau, et semble, en certaines œuvres, désireuse de tenter une régression vers A.

Il a été établi que la Doristi avait deux fondamentales distinctes, deux pseudo-toniques, le *mi* et le *la*. Il va de soi que la quinte modale s'installe, suivant le cas, sur l'un ou l'autre de ces sons. Les degrés principaux de l'échelle *mi-Mi* sont donc : soit le premier et le quatrième [*si*], soit le premier et le cinquième [*la*], à partir de l'aigu. Par une coïncidence qui n'est pas fortuite, la construction de l'échelle moderne [UT] fait du quatrième et du cinquième degré, à partir du grave, les « notes tonales » génératrices. Pour des raisons apparemment différentes, en réalité semblables, Anciens et Modernes accordent aux degrés correspondants de leurs échelles une importance capitale. Ces degrés jouent, perpétuellement, un rôle analogue : ils sont les agents des Cadences. Dans la musique antique, celles-ci sont privées de l'adjuvant que leur est la sensible ascendante, moderne, mais elles sont déjà, avec beaucoup moins de rigueur que dans notre art, normalement pressenties. Les modulations à la dominante et à la sous-dominante sont

habituelles dans l'art des Anciens comme dans le nôtre.

Les sons fixes [Corps de l'Harmonie] de l'échelle antique, les Notes Tonales de l'échelle moderne sont mélodiquement et, en un sens vague, harmoniquement, les repères

Fig. 681.

des deux séries diatoniques « adverses », incluses dans l'octave ; les cordes itératives par excellence sont les trois degrés I, N, V, à partir du grave[1]. Dans les fragments conservés de la musique grecque, et en tous modes, — à l'imitation de ce qui se passe en Doristi, — ces prédilections s'affirment. Le Moyen Age les consacre. La pseudo-dominante partout est mise en vedette, de sorte que la quinte modale se trouve précisée, qui, par son activité, insuffle la vie intérieure à l'octave entière.

Au fur et à mesure que l'harmonie tonale se développe, à travers les fermentations musicales du Moyen Age, la quinte modale se dégage de plus en plus nette; l'attraction exercée sur la sensible par la tonique vient renforcer les habitudes mélodiques. En effet, l'accord parfait sur la dominante contient cette sensible, et sa chute sur l'accord parfait de la tonique — Cadence Parfaite — devient comme une nécessité :

Fig. 682.

Mélodiquement la voix, après avoir franchi d'un seul coup l'étendue de la quinte modale, tend à rebondir immédia-

[1] A en croire la théorie du Mineur inverse [p. 539], il y aurait identité de fonctions entre la pseudo sous-dominante antique et la dominante moderne. Mais il est impossible d'assimiler le Mineur de Riemann à l'ambiguë Doristi. Ces deux régimes du mode de MI ne sont pas « organiquement » comparables. On peut donc considérer que la Quinte Modale est installée en Doristi-I, comme en mode d'UT, sur le son le plus grave de l'octave modale. [Cf. Encyclopédie..... I, Grèce, IV].

tement sur la tonique, de sorte que, en deux sauts, l'un de quinte, l'autre de quarte, l'octave entière soit franchie. Ou inversement. Ces notes d' « appel », signalées déjà, se retrouveront telles quelles dans la Fugue, qui est contenue en germe dans un grand nombre de compositions, dès la fin du xv[e] siècle. Elle n'est d'ailleurs rien, au début, qu'une sorte de vivant commentaire de la Quinte Modale, et ainsi elle a ses lointaines origines dans la division principale de l'échelle sonore. La Tonalité, en se développant, n'a fait que donner libre essor à des vertus cachées que déjà possédaient les « Harmonies » des Anciens. Si l'Octave est la capacité générale, la Quinte est, en musique, la mesure de tout. La quarte, qui est la différence entre l'octave et la quinte, autrement-dit son renversement, a pu être érigée par les théoriciens helléniques à la dignité de facteur primordial. Honneur usurpé : elle n'est qu'un reliquat de compte.

Maintenant le tyran UT et le Mineur bâtard, que seul il tolère à côté de lui, ne suffisent plus aux musiciens. Depuis que l'Ecole Russe, hardiment, a réintégré dans la symphonie, dans le drame, les modes de *La*, *Sol*, *Fa*, *Mi*, voire de *Ré*, et a contraint UT à tolérer leur présence, on s'est aperçu en tous les pays d'Europe, que la langue musicale populaire, encore vivante, les a gardés. On s'est avisé aussi que le répertoire liturgique des églises chrétiennes est une réserve modale, infiniment précieuse, et l'on y a puisé déjà, au profit de maint ouvrage : le *folklore* et l'Office fournissent aux musiciens des modèles qui échappent à l'autocratie d'UT. Quelques artistes, suivant en cela l'exemple de Beethoven lui-même [*Quatuor* op. 132], pensent parfois « modalement », et construisent des mélodies apparentées aux formes antiques. Le jour serait-il proche où les Harmonies helléniques,

dont nous avons suivi la trace jusque dans les grands Chœurs de la Renaissance, trouveront en la polyphonie et l'harmonisation contemporaines une réincarnation ? Peut être réagiront-elles sur l'opulence excessive d'un langage sonore devenu lourdement complexe. La simplicité de leurs lignes diatoniques, si riches d'inflexions, si variées de couleurs, pourra devenir un recours contre une polyphonie diffuse, débordante, qui empâte l'orchestre et sacrifie au coloris la pureté du dessin.

Ce retour aux anciens modes prouve que les mélodies ont de nos jours une tendance à s'orienter vers le grave ; ce qui est un recommencement. Après la période « étale » où *Ré* avait installé ses formules, ni ascendantes ni descendantes, UT paraissait avoir définitivement imposé aux musiciens la direction vers l'aigu, qui prime depuis plusieurs siècles. Et voici que nos artistes se refusent à subir plus longtemps ces exigences. Ils se réservent le droit d'y échapper, et une fois de plus, de retourner l'échelle. En tout cas, ils ne se font pas faute de la secouer.

NOTATION

Les signes alphabétiques des Grecs [1] fixent les sons en hauteur absolue, mais l'œil n'est point averti du sens dans lequel se meut la mélodie. L'esprit seul découvre, par une interprétation que le mécanisme des Genres rend compliquée, le sens intégral du signe : sens variable; il faut être versé dans les subtilités du *pycnon* (111) pour s'y reconnaître. Notation exactement coordonnée en ce qui concerne les tons primitifs usuels;

[1] Si l'on admet que les signes primitifs de la plus ancienne notation, dite n. instrumentale, soient des signes alphabétiques, ce qui, paraît-il, n'est pas prouvé. Mais la notation, dite vocale, décalque postérieur de la première, est empruntée à l'alphabet ionien, dont elle utilise les XXIV lettres.

étendue plus tard à tous les tons possibles, grâce à des compromis qui, sans rendre équivoques les signes employés par extension, firent perdre au système séméiographique l'unité d'aspect dont nous sommes avides.

Au Moyen Age les neumes sont une sorte de tachygraphie mnémonique dont l'imprécision, fondamentale, suppose un enseignement oral traditionnel. Issus des accents « chantés » des langues antiques, ils indiquent vaguement à l'œil la marche de la mélodie, mais ils sont incapables de renseigner sur la longueur des intervalles parcourus. Signes pour les yeux, ils ne disent presque rien à l'esprit, et ne sont que des aides-mémoire. Le jour où, se dispersant au-dessus du texte verbal à des hauteurs différentes, qui étaient censées correspondre aux distances séparatrices des sons, ils se firent « diastématiques », un progrès fut réalisé vers plus de précision. L'intervention d'une ou deux lignes-repères, mais surtout la diffusion de la portée par Gui d'Arezzo, permirent aux neumes de se transformer, en se simplifiant. Sur la portée ils se firent notes quadrangulaires, dont il n'était plus besoin de diversifier les formes pour marquer les distances.

Les premiers essais de la polyphonie suivirent d'assez près la création de la portée. Du jour où plusieurs parties mélodiques tentèrent de se superposer, il fallut bien que l'écriture, jusque-là inapte à représenter exactement les durées, pût les révéler avec exactitude. La Notation Mensuraliste ou Proportionnelle fut créée, qui répondait à ce besoin. Fondée d'abord sur la ternarité, qui était alors un fait d'habitude, elle fut un code compliqué, dont les nombreux articles nous ont été transmis en maint traité, et dont l'application ne se fait point sans peine. Peu à peu la ternarité perdit du terrain. La proportionnalité se réduisit aux divisions et subdivisions

binaires, et la représentation des durées y gagna en clarté ce qu'elle perdait en dimensions. Au XVI[e] siècle les signes essentiels ont déjà les valeurs que nous leur attribuons. L'une des principales difficultés de l'écriture médiévale tient à ce que deux ou un plus grand nombre de sons peuvent s'associer en une figuration commune. Ces groupes ou « ligatures », dont quelques-uns ont persisté jusqu'à la Renaissance, présentent une grande variété de formes. Il faut distinguer essentiellement les ligatures propres à l'écriture prémensuraliste des ligatures que celle-ci codifia. Les premières, interprétées au moyen de ces formules banales, dites « modes rythmiques », qui venaient en aide aux insuffisances de la graphie, ne représentaient que des groupes de sons plus ou moins amorphes : ils se casaient en bloc, en certaines places de la figure modale. Les secondes se résolvent avec minutie, comportent d'innombrables différences et échappent, par leur nature même, à la contrainte des clichés rythmiques. Du jour où l'écriture put exprimer clairement les durées, on ne se contenta plus de les ramener à quelques types primordiaux ; les passe-partout qu'étaient les « modes rythmiques » furent jugés insuffisants.

L'apparition de la portée, qui suscita les moyens graphiques complémentaires, postérieurement créés, est le fait capital de l'histoire séméiographique. On a vu que le chœur des voix en fixa les dimensions générales, et que la grande portée de onze lignes, usitée dans les partitions propres aux instruments à clavier, n'est autre que l'application permanente du système graphique dont Gui d'Arezzo fut le propagateur. Aux signes différenciés, horizontalement alignés de la notation antique, — signes qui s'étaient prolongés par l'usage des lettres latines, — se substituèrent des signes uniformes [notes], qui se

déplacèrent sur la portée, dans le sens et suivant les distances correspondant au chemin parcouru. En d'autres termes, l'écriture musicale, après avoir été idéographique, devint clairement diastématique, et capable de révéler aux yeux, par lecture directe, les dimensions des intervalles.

Mais des « notes » modernes on remonte, par l'intermédiaire des notes quadrangulaires des XIIe-XIIIe siècles, aux neumes; et par ceux-ci aux accents mélodiques des langues anciennes. La continuité apparaît dans la séméiographie elle-même. Sans compter que la notation alphabétique des Latins, à peine transformée, est toujours en usage dans la lutherie, et même, chez nos voisins dans la pratique musicale courante. Ils disent une « Sonate en A », une « Symphonie en C », une « clarinette en Es ».

HARMONIE

Le mot nous vient des Grecs. La chose n'a guère changé, malgré les apparences. Chez les Anciens une Harmonie est un système de sons coordonnés, liés par des convenances naturelles ou traditionnelles à un son principal. Ces liens, même lorsqu'ils sont étroits, sont masqués par le fait que l'art est alors mélodique. Mais pour *successive* qu'elle soit, « l'Harmonie est consonance », a dit Platon ; et cette définition, applicable aussi bien à l'homophonie des Anciens qu'à la polyphonie des Modernes, n'a rien perdu de sa valeur, — ni de sa beauté.

Les divisions du monocorde (68) ont renseigné les Grecs sur les faits primordiaux de la Résonance. Dès le VIIe siècle avant notre ère, les Symphonies, [nos Consonances Parfaites], étaient constituées en gardiennes jalouses des cadres harmoniques. Les trois plus simples divisions de la corde — sa moitié, son tiers et son

quart — servirent à étalonner les intervalles fondamentaux, organisateurs de tous autres : l'octave, la quinte, la quarte :

[1/2] [2/3] [3/4]

Les tierces ne furent alors pratiquées qu'en fonction de la quinte, ce qui leur donne des dimensions excessives dans la grandeur [tierce majeure] comme dans la petitesse [tierce mineure] ; et ce fut là dans l'Art Antique un obstacle permanent à la polyphonie, où les tierces exactes ont un rôle nécessaire. Cependant le jeu des modulations et des tons, les repères mélodiques des échelles, les règles édictées par les chefs d'école quant à l'emploi des « Harmonies » dans les divers genres musicaux, sont des preuves suffisantes que l'harmonie « mélodique » des Anciens est faite d'attractions et de convenances analogues à celles que l'harmonie « simultanée » des Modernes comporte. D'où il ne faut pas conclure que nous ayons le droit d'infliger aux mélopées helléniques, pas plus qu'aux mélopées médiévales, leurs descendantes, la livrée de nos accords. Le propre de l'art homophone, qui jusqu'au XII[e] siècle environ, se refusa à donner aux tierces droit de cité à l'intérieur des quintes, est de réaliser une harmonisation purement linéaire, dont les moyens — et aussi les effets — sont caractéristiques.

Le mode d'UT, appelé vers le X[e] siècle par le renversement de la « pente » mélodique, fut d'abord construit, comme tous les autres modes, par le moyen des consonances parfaites pythagoriciennes. Ainsi obtenue (89), sa formule tenait d'assez près, en somme, à celle que la Résonance, interprétée jusqu'aux tierces inclusivement, devait fournir, pour que le mode d'UT pythagoricien fût un acheminement vers le mode d'UT harmonisé au sens moderne. Alors [Moyen Age II] s'exerça la douceur persuasive de l'Accord Parfait Majeur installé sur les degrés I-IV-V,

— les sons fixes de l'échelle antique — et de l'Accord Parfait Mineur, que l'analogie attribuait aux degrés II-III-VI. Peu à peu les musiciens ne gardèrent du réglage ancien de l'échelle que le Corps de l'Harmonie. Construits, toujours à la manière pythagoricienne, par enchaînement de quintes, les sons essentiels I-IV-V engendrèrent directement, par résonance acoustique, les trois accords « naturels », majeurs, qui permettaient le remplissage des tétracordes. [Cette nouvelle échelle porte le nom de gamme des Physiciens].

Délivrés du Quaternaire arithmétique, les musiciens agrandirent, au monocorde, leurs droits de prise, en octroyant aux divisions 4, 5 et 6 de la corde vibrante le droit de jalonner l'échelle-type (68). Ces tolérances, jugées périlleuses, à en croire les tâtonnements qu'elles provoquèrent, devaient aboutir à la constitution de la Tonalité, dont le mode d'ut, par son organisme même, contenait le principe.

Au xvii[e] siècle, *tout se passe comme si* les musiciens, étendant de plus en plus les résultats pratiques de l'expérience pythagoricienne, avaient pris en considération la division 7* de la corde (68). Non sans perplexité. Ils observèrent — ce que les Anciens déjà avaient reconnu, — que cette division 7* fournit une septième fausse, sonnant beaucoup trop bas, si on la compare à la septième diatonique exprimée par le Corps de l'Harmonie lui-même :

Fig. 683.

Partagés entre le désir d'utiliser les « lois de la nature » et la crainte d'introduire dans la série diatonique un son discordant, ils se décidèrent à construire l'Accord de IV sons que le monocorde leur insufflait faux, en se servant du son pythagoricien, produit des

quintes. Ils corrigèrent la Septième harmonique par la Septième mélodique et il leur parut légitime d'adjoindre à l'accord de III sons [sol-*si-ré*] le *fa* normal de la série usuelle. En un mot, ils jouèrent de l'analogie, une fois de plus, et ajoutèrent une tierce mineure à l'étagement de l'Accord Parfait.

Cet accord sol-*si-ré-fa* contient la quinte mineure ou fausse quinte, à laquelle les musiciens français ont donné le nom de « quinte diminuée », sans doute pour marquer que cet intervalle est enclin à se rétracter sur lui-même et à tendre vers la tierce. Cet accord n'est pas, à vrai dire, naturel, puisque son intervalle caractéristique, la Septième, est corrigé. Mais un secret instinct a permis aux musiciens de le traiter comme tel, de voir en lui une agrégation franche, capable de se passer des précautions oratoires infligées aux autres Septièmes, lesquelles, dans l'art classique, doivent être « préparées ».

Dès le commencement du XVIIIe siècle l'accord de Septième-Dominante s'adjoignit un compagnon réputé, lui aussi, « naturel », l'accord dit : Septième-Sensible, extrait de l'Accord Général sol-*si-ré-fa-la*. On emprunta à cette formule harmonique pentaphone les quatre sons supérieurs de son étagement, sans oser tout d'abord en conserver le son fondamental : l'accord de Neuvième-Dominante au complet ne fut pratiqué, sans préparation, c'est-à-dire à titre d'accord « naturel », qu'après les deux autres.

La même Période Classique vit naître l'emploi des Accords de Septième Artificiels, produits de l'analogie, et qui jouèrent, principalement dans le pseudo Mineur de la langue moderne, un rôle important. L'accord de Septième-Sensible, en Mineur, devint cet accord de Septième-Diminuée dont la musique tempérée a fait un agent de modulation très actif.

Enfin l'Epoque Contemporaine recule encore les limites de ces étagements de tierces dont Rameau avait compris le rôle et déterminé l'usage. Ce n'est ni la résonance ni le monocorde qui dictent l'emploi des Accords de VI et de VII sons : la Onzième et la Treizième se présentent, au monocorde, parfaitement « fausses ». Il faut leur faire subir une correction, comme cela fut nécessaire pour la Septième, et ramener à la hauteur des sons de la série diatonique les divisions 11 et 13 du sonomètre, correspondant aux harmoniques de même ordre. Ici encore l'analogie décida des innovations. On juge légitime de poursuivre vers l'aigu le chevauchement des tierces et l'on superpose les sept sons de l'échelle en des accords formidables. Le plus souvent, il est vrai, on les allège d'une partie de leur fourniture ; et, par des vides habilement ménagés, on réduit ces agrégats copieux à un nombre de termes réduit. On sait aussi disposer leurs éléments caractéristiques à des distances telles que, conformément au type primordial de la résonance, les grands espaces se trouvent au grave et les moindres à l'aigu. Par là on facilite à ces accords complexes l'accès d'une langue moins lourde, qui tire ses effets autant des élisions habiles, des réticences et des ellipses, que des surcharges et des altérations.

Ce développement continu n'empêche de constater que d'Aristote à nos jours le Corps de l'Harmonie [degrés I-IV-V] n'a cessé de repérer la langue des musiciens. Les fonctions de Tonique, de Dominante et de Sous-Dominante auxquelles Riemann ramène toute l'activité de l'Accord[1] étaient déjà vivantes, d'une vie latente, dans l'art homophone des Anciens.

[1] L'Accord Parfait de III sons.

RYTHMIQUE

Les plus anciens rythmes connus, dans l'art européen, sont binaires : les poèmes homériques sont la glorification du dactyle normal, où le Posé est initial. Y a-t-il là un souvenir de ces rythmes de marche, ancêtres de tous autres ?

« Deux » régnera avec « Trois » jusqu'à nos jours, dans toutes les productions de l'art où l'orchestique populaire est en cause. Ce qui caractérise la rythmique propre à ces ouvrages, c'est la percussion isochrone : musique « à temps forts », « carrée ». Le jalonnement s'y fait par des chocs et l'intensité, périodiquement installée, y joue un rôle nécessaire.

De bonne heure on créa, à côté de cette rythmique simpliste, un art de combiner entre elles les durées suivant des convenances délicates. Les Grecs libérèrent le rythme de la percussion des temps forts, s'efforçant de mettre en vedette des formules rythmiques claires, courtes, par divers procédés, qui contrevenaient à la percussion et s'y substituaient avec avantage. Deux et Trois ne purent suffire aux musiciens-poètes de la Grèce.

Les types fondamentaux de leurs mesures étaient à 2, 3, 4, 5, 6 et 8 éléments, unités ou temps, suivant les cas. [Entendre par là que chacun de ces types est individualisé et correspond à un rythme « premier ». Ainsi la mesure sénaire n'est pas égale à 3 + 3, ni à 2 + 2 + 2 ; la mesure à 8 unités n'est ni le double de 4, ni le quadruple de 2.] Si l'on songe que dans notre rythmique, Deux et Trois étaient, jusqu'à hier, les seuls « facteurs » patentés, on doit convenir que le formulaire des durées, chez les Anciens fut, dans son principe, singulièrement plus riche que le nôtre. Il l'était aussi dans l'application.

Alors que, même dans les scènes dramatiques où la parole exprime les passions les plus mobiles, les plus exaspérées, l'Art Moderne s'accommode volontiers d'un isochronisme constant, d'une longue série de mesures uniformément calibrées, l'Art Hellénique se fait une règle, quand les sentiments fluctuent, d'adapter étroitement les rythmes à leurs nuances. De là, dans le lyrisme et dans le drame, une admirable variété des durées ; un perpétuel chavirement de cette souple « battue » qui s'effectuait dans les deux sens ; des modulations et des heurts rythmiques chargés d'appliquer des rehauts à la pensée verbale. Édifice splendide qui fut ruiné longtemps avant les invasions des Barbares.

Tout féru qu'il se montràt de l'Antiquité et en dépit de la science livresque de ses clercs, le Moyen Age n'a rien compris à Pindare et à Eschyle rythmiciens. Pratiquement il a créé, sur de nouveaux frais, une organisation nouvelle des durées. Elle ne lui a pas coûté cher. Il a tiré des principes d'une versification rudimentaire, où les percussions se suivent de 2 en 2, ou de 3 en 3 syllabes, tout l'attirail rythmique. Il est vrai de dire que le Plain Chant, cette mélopée prosaïque, souple et libre, paraît avoir répugné aux renforcements « secondaires » [p. 239]. La syllabe y est bien, comme dans la versification, l'élément primordial du rythme ; mais l'accent tonique, chargé de donner la vie à la série syllabique, reste unique en chaque mot ; le sens verbal préside à l'organisation de la période.

L'ignorance du Moyen Age en ce qui concerne la rythmique des Anciens était inévitable : la transformation de l'accent « mélodique » en accent « dynamique » dans le langage, l'application de ces explosions vocaliques à la musique chantée, en un mot la formation des langues modernes, devaient orienter la

rythmique vers des cadres nouveaux, étroits et monotones. Vainement le Moyen Age conserve avec fidélité la terminologie rythmique des Grecs et des Romains : il ne l'entend plus ; il ne peut se douter des trésors qu'elle évoque. Tout se ramène pour lui à des mesures binaires et ternaires, reflets étriqués des dipodies et tétrapodies, des tripodies des Anciens. Il croit au « temps fort ». Sa rythmique, sous le couvert des vieilles et pompeuses étiquettes, est retournée à l'enfance. Il arrive même que, pendant plusieurs siècles, Trois s'installe dans les mœurs rythmiques au détriment de Deux, qu'il expulse. Le dactyle se fait ternaire, par une déformation dont les musiciens n'ont pas conscience : sans doute, s'il leur arrive de lire Virgile ou Homère, ils infligent à leurs mètres la sainte ternarité, qui est Perfection.

Le XIV[e] siècle, surtout le XV[e] siècle, donnent à Deux sa revanche, et l'Imperfection reprend la corde, non sans disputes. Et jusqu'à nous les rythmiciens, comme s'ils avaient conservé de ces grandes batailles un obsédant souvenir, semblent voir en Deux et en Trois les seuls champions dignes de se mesurer. Les tentatives faites pour mettre en ligne, à côté de ces nombres, d'autres groupes d'unités, datent d'hier.

Cependant les beaux artistes de la Renaissance ont essayé d'étendre le domaine rythmique. Bien qu'ils se soient contentés, à l'ordinaire, de Deux et Trois, ils les ont, habilement parfois, mis *l'un sur l'autre* ; ce qui occasionne des rapports de temps compliqués, auxquels les savants de l'époque attachèrent des étiquettes mirobolantes, tirées du grec, inévitablement. Ils firent mieux : ils tentèrent de démarquer la rythmique gréco-latine et de trouver, dans ce décalque, la liberté dont ils avaient soif. Essais pédantesques, qui ne furent pas inféconds : ils ouvrirent la porte à des combinaisons que la tyrannie

des habitudes avait depuis longtemps exclues. Mais fondés sur des apparences et entachés d'erreurs, appliqués du reste à la langue française qui les ignore, parce qu'elle les exclut, ces rythmes « métriques », fondés sur la soi-disant « quantité » des syllabes, ne pouvaient être que des exercices d'école. On ne ressuscite pas choses mortes. D'un âge à l'autre, en art, la continuité se fait non par décret mais par transformations lentes, par adaptations successives. C'est ainsi que Lulli et Rameau, bien avant Gluck, ont su jouer des rythmes populaires, rester libres, et introduire en leurs ouvrages scéniques des combinaisons de durées merveilleusement aptes à s'appliquer aux mots. Leur exemple fut peu suivi. La rythmique musicale offre bien des solutions de continuité !

Il reste aux musiciens à coordonner les efforts qu'ils tentent pour ramener dans le rythme une variété qu'il a perdue. Il ne suffit pas de faire choix d'un « rythme premier », anormal, bizarre, pour que ce rythme vive. Telle mesure à cinq ou à sept temps n'est qu'un assemblage hétérogène de « Deux » + « Trois », de « Deux et Deux » + « Trois ». On peut, pour ressusciter ces « péons », ces « dochmiaques » où les Grecs ont excellé, consulter avec fruit, pourvu que ce soit avec prudence, les constructions qu'ils nous ont léguées : dépouillées de leur revêtement musical, elles révèlent parfois, d'éclatante manière, à travers l'obscurité des textes, l'organisme essentiel de leurs durées. Dans la pratique des échelles modales, ennemies du tyran UT, l'artiste a pour guides les Anciens et les musiciens médiévaux ; il peut apprendre aussi par l'analyse des chœurs d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, si incomplète qu'elle soit, comment le Rythme, ce « mâle », porte, avec les mots, les pensées ; comment il en suit la course, attentif aux nuances.

Les Anciens lui enseigneront à secouer la tyrannie du

« temps fort ». Elle s'exerce en l'Art Moderne depuis que l'usage de la barre [xvii[e] siècle] a peu à peu créé l'illusion de la percussion initiale, soi-disant nécessaire en chaque mesure. Si toute musique était dansée, suivant le formulaire de la marche ou de la course orchestiques, — où les pas marchés ou courus sont instinctivement groupés selon la « carrure », — la barre, en tant que signal du temps fort, serait légitime ; avertisseur du choc périodique dont les danseurs sont friands, elle jalonnerait avec précision un défilé de durées éternellement équidistantes. Or, les Grecs avaient accueilli de bonne heure à côté de cet art fruste une danse mimétique adaptée au lyrisme du drame ; et, s'ils n'en avaient point exclu toute percussion, ils voulaient rester libres de disperser leurs rythmes en de savants et perpétuels mélanges. Ce serait un progrès pour l'art contemporain que fût enfin détruite la légende de la barre : compositeurs et chefs d'orchestre devraient voir en elle une aide de la polyphonie, un contrôle de la simultanéité, rien de plus. Qu'ils lui gardent sa traditionnelle efficace, dans les genres limités de la marche dansée. Et que partout ailleurs l'esprit et le bras du musicien s'allègent d'habitudes néfastes ! Qu'ils concilient la netteté nécessaire de leurs « signaux pour l'œil » avec le respect dû aux exigences d'une oreille affinée. Qu'ils cherchent, qu'ils saisissent et qu'ils marquent, à travers le quadrillage factice des mesures, les groupes rythmiques indépendants des barres et qui si souvent les « chevauchent ». Que compositeurs et chefs d'orchestre veuillent croire, par un retour à une esthétique très ancienne, que le Rythme est capable de toutes les libertés, pourvu qu'il s'adapte à souhait, dans ses allures, aux exigences de la pensée *verbale*, dans le drame lyrique, et à celles de la pensée *sonore*, dans la symphonie.

FORMES MUSICALES

Si l'on s'en tient à la « grosse charpente », on constate que, d'un bout à l'autre de l'histoire, les musiciens ont édifié leurs ouvrages d'après des types de construction peu nombreux, déjà pratiqués par les Anciens[1].

Dans l'art grec, le *lyrisme contemplatif* des odes, des chœurs dramatiques, comme le *lyrisme descriptif* de l'humble chanson, s'accommodèrent de la Répétition :

I. A + A + A + A + A + ...

Le *lyrisme actif* des monodies scéniques, surtout sous la forme que leur donna Euripide, appella le renouvellement perpétuel de la pensée musicale. Ce fut le système de la Succession :

II. A + B + C + D + E + ... ;

Tant que la Répétition ou la Succession régna seule en une pièce, la Symétrie fut exclue. Il en fut de même lorsque les deux formules précédentes se juxtaposèrent sans se pénétrer. Ainsi la triade de Stésichore :

III. A + A + B
Répétition. Succession.

ne fut point « symétrique ». La Symétrie s'établit autour d'une partie centrale, la Mésode [= chant du milieu], et impliqua que Répétition et Succession s'emboîtaient, dans les scènes lyriques :

IV. A + B + A ;
mésode

Ce formulaire propre aux maîtres de la Grèce, les musiciens du Moyen Age l'enrichirent d'un type de construction dont la fortune est encore éclatante : dans

[1] Seul l'Air Varié leur fut peut-être inconnu.

la formule II toutes les sections, bien que différenciées, eurent un fonds commun, un thème unique : ce qu'exprime clairement le schème :

V. $A + A' + A'' + A''' + A'''' + \ldots$

Ainsi Répétition et Succession s'amalgamèrent en Variations [cf. p. 314, note] où la Symétrie put, elle aussi, s'insinuer. De là de brillantes synthèses.

A ces cinq dispositifs se doivent ramener toutes les constructions musicales : les Modernes n'y ont vraiment rien ajouté. Et encore convient-il d'observer que le mot « construction », évocateur d'une architecture, ne s'applique avec quelque précision qu'au type IV, où règne la Symétrie. Il est vrai de dire aussi que les formes symétrisées ont passé, depuis l'Antiquité jusqu'à l'Époque Moderne classique, pour les plus parfaites. Mais Euripide déjà s'était élevé contre elles, y avait vu des artifices, des « formules ». D'abord il avait imité les édifices grandioses d'Eschyle et de Sophocle. Peu à peu il s'en éloigna, estimant que le développement normal des scènes, dans le drame lyrique, s'accommode mal d'un plan systématique. Il voulut à l'expression des passions moins d'entraves ; et ses ouvrages s'acheminèrent vers une indépendance ennemie des retours. Il ne conserva de l'ancien régime, en plusieurs œuvres, que la répétition de la strophe par l'antistrophe, dans la couple strophique tirée de la triade stésichorienne. — La manière propre à Euripide, la « Succession » sans symétrie, a été remise en faveur de nos jours.

Reste-t-il donc, en dernière analyse, à répartir les œuvres musicales en deux lots, selon que la Symétrie s'y installe ou en est exclue ?

Pour que cette distinction fût légitime, il faudrait qu'on l'appliquât seulement au gros œuvre des constructions

musicales. En presque toutes les compositions qui prétendent être libérées de la Symétrie, celle-ci s'insinue avec obstination dans les détails de l'agencement. Elle y prend sa revanche. Recherchée à l'intérieur des couplets de la chanson (570), elle se retrouve dans le dessin des strophes successives ou de la strophe unique, en de nombreux Lieder; et, d'une manière générale, dans l'ordonnance des périodes, qui se groupent comme d'elles-mêmes, à telle ou telle page de toute œuvre bien née, petite ou grande. Il faut considérer comme une constante tradition, et sans doute comme une satisfaction donnée à un éternel besoin, l'usage des « paires », des rappels, des redites même, si courtes qu'on voudra, dans les ouvrages affranchis de toute contrainte. Ceux-ci, pas plus que les compositions symétriquement ordonnées, ne sont soustraits aux lois de l'équilibre; lesquelles doivent y être d'autant mieux révérées que les apparences peuvent plus y contredire. Et s'il est permis de recourir une dernière fois à une comparaison hasardée, on dira que toute œuvre musicale, même si elle ne présente à première vue aucun plan défini, doit être édifiée sur une base prévue, et solide : ses « constructions » ne sauraient être livrées au hasard. Elles ne peuvent défiler dans nos oreilles ni dans notre entendement comme s'aligneraient devant nos yeux des bâtisses de toute hauteur, de toute forme et de tout usage. Un monument peut rejeter l'axe de symétrie, se passer d'ailes et de corps central : il ne peut être cohérent que si ses profils et ses masses, irréguliers tant qu'on voudra, se réduisent à l'unité, et, disparates à première vue, forment un tout solide et homogène.

Enfin si l'on se souvient de la réaction exercée par la Tonalité sur les formes musicales, — autrement dit du Corps de l'Harmonie, modernisé mais intact, — sur le dis-

positif de la Fugue et de la Sonate classiques, il faut bien admettre que la formule [76], illustrée par Aristote d'une étiquette admirablement significative, n'est pas seulement capable d'engendrer le Mineur Antique et le Majeur Moderne en tant qu'échelles sonores, d'organiser leurs cadences, de régler les fonctions de relation essentielles entre les Ier, IVe et Ve degrés de ces Modes principaux, mais encore, par une extension logique de ses droits et de son pouvoir, de constituer les branches charpentières des œuvres modernes classiques. Et même, si l'on y regarde de près, dans les constructions contemporaines les moins « tonales », en apparence, on découvre persistante, bien qu'elle y soit occulte, l'influence directrice de l'antique Corps de l'Harmonie, perpétuel fondement de la langue musicale.

INDEX DESCRIPTIF

DES

TERMES TECHNIQUES ESSENTIELS

L'italique signale les définitions. Les chiffres gras renvoient aux pages. Les chiffres entre parenthèses renvoient aux figures.

ACCENT. — *Syllabe culminante du mot.* Chez les Anciens l'A. est « mélodique » et non appuyé, **206**, **227**. Il ne joue aucun rôle dans la versification grecque et latine de l'époque classique, **207**. Au Moyen Age l'A. change de nature et devient « dynamique », **227**, **631**. Révérence due à l'A. par le plainchantiste, **231**, **242**. Les finales verbales atones doivent être soutenues, **231**, **242**. Dans le plain chant l'A. et la direction mélodique sont souvent en conflit, **232**. Fin de l'Accent « fort » et de son influence, **331**, **354**.

ACCIDENTS. — *Sons étrangers à la gamme diatonique employée, exprimés par les signes du dièse, du bémol ou du bécarre.* A. de tradition, dans la musique du Moyen Age II et de la Renaissance, non marqués dans les textes, mais exécutés par les chanteurs et les instrumentistes, **349**.

ACCORD. — *Superposition de III sons au moins, étagés en tierces.* L'A. par excellence, l'A. unique [H. Riemann] est l'A. de III sons, **25** à **27**, **339**, **556**, **596** à **598**. L'Accord Parfait ou A. de III sons est la triade fournie directement par la Résonance, lorsqu'on limite celle-ci à la production des 6 premiers harmoniques, **23**, **340**. Les A. de plus de trois sons ne sont que des greffes entées sur l'A. de III sons, **26**. Accords consonants, **42**. Accords dissonants. L'élément dissonant dans les A. de IV et de V sons est la quinte diminuée : *si-fa*. Leur résolution est liée à celle de cet intervalle, **42**. L'Accord en soi et pour soi, dans l'Art Contemporain, **598**.

ACCORDS ARTIFICIELS. — *Accords de IV et de V sons créés par analogie avec les Accords Naturels*, **48**. Accords de Septième Artificiels (**38**) et (**41**) ; traités par les Contemporains, **550**. Accords de Neuvième Artificiels (**43**) et (**633**) ; traités par les Contemporains, **525**.

ACCORD GÉNÉRAL. — *Accord de V sons, installé sur la dominante, et d'où l'on peut tirer tous les accords de III, IV et V sons employés par l'Art Moderne classique.* L'A. G. est un produit empirique de la résonance *rectifiée*, **41** à **43**, **628**.

ACCORDS NATURELS. — *Ceux qui sont fournis par l'Accord Général, c'est-à-dire les Accords de III, de IV et de V sons.* Ils sont, relativement à l'Accord Général, des Accords dérivés, **42**. Ils ne sont

pas tous des produits directs de la nature, puisque la résonance fournit une Septième [voy. ce mot] « fausse ». Mais cette Septième étant rectifiée, on considère comme naturels les accords suggérés par la série des 9 premiers harmoniques.

ACCORD PARFAIT. — Majeur : *il se compose d'une tierce majeure au grave et d'une tierce mineure à l'aigu.* Il est le type de l'Accord de III sons fourni par la Résonance Supérieure, **23**. Il se place sur les degrés I-IV-V [Notes Tonales] de l'échelle type moderne (**36**). A. P. Mineur : *il se compose d'une tierce mineure au grave et d'une tierce majeure à l'aigu.* Il est le type de l'Accord de III sons fourni par la Résonance Inférieure, **23**. Il se place sur les degrés II-III-VI de l'échelle type moderne (**36**). Cf. **344**, note,. L'A. P. Majeur est le résultat de la perception directe des sons 1, 3, 5 dans la Résonance, superposés (**6**) et (**7**). Se chiffre par 5, ou par l'accident de sa tierce, **55**, ou ne se chiffre pas du tout : l'absence de chiffre le signale par prétérition.

AGNUS. — *L'un des chants « communs » de la messe, en trois parties*, **403**, **404**, **405**, **407**, **410**. Voy. Messe.

AIR VARIÉ. — *Construction issue de la Répétition, mais où la répétition est masquée plus ou moins par les transformations successives du thème initial.* Le schème A + A' + A'' + A''' + A'''' +.... rend compte et de la persistance du thème et de ses modifications progressives, **164**. A. V. au xviiie siècle, **506**. Ne pas confondre ce genre assez mesquin avec la grande Variation, **500** à **506**, dont il faut peut-être voir un prototype dans certains Traits médiévaux, **248** et **249**.

ALLA BREVE [Tempo]. — *Vulgairement c'est une mesure à II temps, où chaque temps vaut une blanche, et qui est spécifiée par un C barré.* Ce C barré est une déformation du demi-cercle d'Imperfection. Il faut se méfier des transcriptions uniformes, par le C barré, de ce demi-cercle, **368**, **369**.

ALTÉRATION. — *Substitution à l'un des sons normaux de l'accord d'un ou plusieurs sons diésés ou bémolisés*, **51**. Résolution de la dissonance résultante, **52**.

ANALOGIE. — Son rôle dans la construction des accords : Elle permet de superposer indéfiniment des tierces et de corriger les étagements sonores de la Résonance, **27**, **550**, **552**, **553**, **628**.

ANAPESTE. — *Pied [= temps] fait de 2 croches + 1 noire, valant par conséquent 4 unités*, **112**, **113**. A. ternaire au moyen âge, **252**, **254**, **255**. A. dans l'Art Moderne, **437**, **439**, **441**, **442**, **505**. A. dans l'Art Contemporain, **442**, **572**.

ANTICIPATION. — Voy. (**66**) et commentaire, **59**.

ANTIENNE. — *Primitivement refrain très court intercalé entre les versets successifs du psaume*, **245**. Développement musical de l'antienne, au détriment du psaume, **247**.

ANTIPHONAIRE. — Désignation actuelle du recueil liturgique contenant les chants de l'office des Heures, et en particulier des Vêpres. Est dit aussi : Vespéral. L'Antiphonaire romain formait anciennement le répertoire de tous les chants liturgiques, tant de la Messe que des Heures.

ANTISTROPHE. — *Pendant rigoureux de la strophe* : les rythmes et la mélodie de celle-ci sont conservés dans l'A., bien que les mots y soient différents. L'A. est la seconde partie de la triade stésichorienne, **155**.

APPOGGIATURE. — *Substitution à l'un des sons d'un accord, du degré diatonique ou chromatique immédiatement supérieur ou inférieur*, **57**, **553**, **554**, **556**.

AULOS. — *Instrument à anche simple ou double*, analogue, soit à la clarinette, soit au hautbois, et dont on a dénaturé l'espèce en lui donnant le nom de « flûte ». Il semble avoir été transmis aux Grecs par les Égyptiens, **84**. Il est propre à l'Art Antique.

AUTHENTE [**Mode**]. — *Mode de forme principale*, auquel est subordonné le Mode Plagal, **177** à **179**.

BARRE DE MESURE. — *Signal du « temps fort », d'après les solfèges, et séparation des mesures modernes.* Le fait que la barre annonce la percussion du « temps fort » condamne son usage dans la transcription des mesures antiques, sous peine de les défigurer, **116**. Toutes les mesures de la colonne II, dans le tableau (**136**), seraient tronçonnées par la barre. On n'use de la barre, dans les exemples du présent ouvrage, qu'à partir de l'époque [XVIIe siècle] où elle passe dans la pratique. Utilité de supprimer la barre même dans les transcriptions du XVIe siècle, **354**. Création de la barre de mesure et sous quelles influences, **434** à **443**. La barre défigure, dans l'Art Moderne, la bonne moitié des rythmes qui nous viennent des Anciens, **437**. Elle est étrangère au rythme, **443**, **563**, bie qu'elle passe pour en être un signal visible, **560**, **634**.

BARRES-SILENCES. — En notation mensuraliste elles ont une longueur et une signification précises, **303**.

BARYTON. — *Voix moyenne masculine, s'étendant de* la_1 *à* $ré_3$ (**443**), *dans les chœurs.* Le baryton solo atteint aisément le fa_3.

BASSE. — *Voix grave masculine, s'étendant de* fa_1 *à* ut_3 (**443**) *et souvent à* $ré_3$, *dans les chœurs.* La Basse Solo peut dépasser cette limite à l'aigu. La B. Profonde descend jusqu'au $ré_1$ et ne monte guère au-dessus du la_2 (**443**). Ce genre de voix était cultivé au XVIe siècle.

BASSE TAILLE. — *Baryton élevé s'étendant de* ut_2 à fa_3 (**443**), dans les chœurs du XVIe siècle.

BATTUE. — La battue du mètre antique se réduit à deux mouvements principaux, et elle se fait dans les deux sens, **133**. Elle spécifie aux yeux par des gestes « durables » les deux grandes divisions de la mesure [= mètre], **114**. Théoriquement, et quelquefois aussi dans la pratique, les Temps [= Pieds] eux-mêmes ont une battue (**131**), **114**. Chavirement de la B. antique, **123**. La B. antique perdue au Moyen Age, **257**. La B. au XVIe siècle, par le *touchement*, **378**. Battre la mesure n'est point battre le rythme. Ce que peut être la vraie battue, **439**. B. des mesures dans l'Art Contemporain, et en particulier des nouveaux dochmiaques, **569** à **571**, **634**.

BOIS [**Quatuor des**] — De l'aigu au grave : *flûte, hautbois, clarinette, basson*, **576**.

BOURRÉE. — *Danse populaire de la France centrale, de rythme binaire*, une des pièces de la Suite, où elle prend la forme symétrique, une seconde bourrée formant mésode, **508** à **511**.

BRÈVE [**Note**]. — En notation mensuraliste ou proportionnelle, c'est la *monnaie de la Longue, ternaire au XIIIe siècle*, **295**, *binaire au XIVe siècle*, **322**. Divisée elle-même en Semi-Brève ternaire [XIIIe siècle], **295**, et Semi-Brève binaire [XIVe siècle], **322**. Brève et Semi-Brève au XVe siècle, **323**. La B. est l'unité de temps au Moyen Age,

294, **324**. La Semi-Brève est l'unité de temps à la Renaissance, **365**, l'unité de battue pratique, **367**, **376**.

BRÈVE [**Syllabe**]. — *Syllabe la plus courte en durée dans la versification antique ;* correspondant à la valeur minima de la rythmique musicale. Représentée par le signe [◡] dans les ouvrages des métriciens, elle peut être assimilée à la croche, en *tempo moderato*, **112**. La B. au Moyen Age, **235**. La B. à la Renaissance, **370**.

BREVIS ALTERA. — *Brève valant en certains cas 2 temps, c'est-à-dire autant qu'une Longue Imparfaite*, dans la notation mensuraliste, **296**.

BRODERIE. — Voyez (**62**) et (**63**), et aussi commentaire, **58**.

CADENCE. — *Chute systématisée d'un accord sur un autre accord* pour amener une conclusion, **47**. C. Parfaite : chute de l'Accord de dominante sur l'A. de tonique, **340**. C. Plagale : chute de l'Accord de sous-dominante sur l'A. de tonique, **340**, **348**. C. Rompue : chute de l'Accord dominante sur un autre degré que la tonique, **389**, **409**. Formule de cadence-prélude, **340**.

CANON. — *Imitation continue, entre deux parties qui se poursuivent.* Il va de soi qu'elles « entrent » l'une après l'autre. Création du Moyen Age, **306**. C. dans la fugue, **457**.

CANTUS FIRMUS. — C'est, à partir du xve siècle, le *thème essentiel du choral polyphone autour duquel s'organisent les autres parties vocales*, (**458**), **397**, **399**, **499**, **501**. Le ténor médiéval était déjà, en de nombreuses pièces, un *cantus firmus*, **300**, **314**, **315**.

CARRURE. — *Groupement des mesures par 4 ou multiples de 4, issu de la marche ou de la course*, **108**, **634**. La carrure est habituelle dans l'orchestique populaire et dans toutes les danses issues des « marches », **109**, **129**, **630**. On la retrouve vivace dans les Motets du Moyen Age II, **319**, **326**. Souvent absente des chansons du Moyen Age, **330**. La C. à la Renaissance, **374**, **433**, au xviie siècle, **433**. Elle devient alors despotique, et d'accord avec la barre, elle impose l'allure orchestique à tous les musiciens qui ne savent pas secouer ce double joug, **435**, **436**.

CATAPYCNOSE. — *Division de l'échelle en quarts de ton.* L'octave compte ainsi XXIV divisions et le tétracorde X. Chaque division est une *diésis*. La C. tire son nom du *pycnon*, région située à la base du tétracorde et dont les dimensions oscillent entre 2 et un peu moins de 5 diésis, **85**, **88**. La C. et le Tempérament, **89**, **531**. Catapycnose des tierces pythagoriciennes et naturelles, **336**.

CHACONNE. — Primitivement une *danse de rythme ternaire*. Devenue, comme la Passacaille, un prétexte à Variations, **506**.

CHANGEMENT DE MODE. — Artifice au moyen duquel les ressources « tonales » sont singulièrement élargies, **479**. Les Classiques en usaient déjà, mais avec sobriété, **480**, note. Les Contemporains y recourent souvent, **544**, **545**.

CHIFFRAGE. — *Les chiffres adoptés par les musiciens classiques marquent les dimensions, en échelons diatoniques, de chacun des intervalles supérieurs au son de la basse, dans l'échelle du ton*, **55**. Chiffrage de l'Accord Parfait : 5. — C. de l'A. de Quinte diminuée : 5 barré. — C. de l'A. de Sixte : 6. — C. de l'A. de Quarte et Sixte : $\substack{6\\4}$. C. de l'A. de Septième-Dominante : $\substack{7\\+}$. C. de l'A. de Septième Sensible $\substack{7\\5}$ [le 5 est barré]. C. de l'A. de Neuvième-Dominante : $\substack{9\\7\\+}$ Les chiffrages des

renversements d'accords de IV sons sont affaire de pratique.

CHORAL. — Le C. [protestant] est un texte biblique, le plus souvent psalmique, musicalement issu ou imité de plains chants plus anciens. Destiné d'abord à l'exécution homophone, il prit place bientôt dans le chœur où il devint le *cantus firmus*, **399**. C. non varié, **499**. C. varié, **500** à **502**, **605**.

CHOREUTES. — *Chanteurs-danseurs composant le Chœur tragique et le Chœur comique, au théâtre grec.* Pendant longtemps les choreutes furent des citoyens libres, enrôlés par le Chorège, magistrat chargé de l'organisation des spectacles, **110**, **157**.

CHORIAMBE. — *Type de mesure antique à* 6/8 (**182**), *dans lequel le trochée et l'iambe se trouvent affrontés*. Il réapparaît au xve siècle, **327**; et il sera fréquent dans les œuvres françaises du xvie et du xviie siècles, **328**. C. à la Renaissance, **373**.

CHROMATIQUE [**Genre**]. — Chez les Anciens, c'est une *disposition du tétracorde telle que ses intervalles successifs, comptés de l'aigu au grave* [entre *la* et *mi*, par exemple] *soient : tierce mineure + demi-ton chromatique + demi-ton diatonique* [*la-fa♯ -fa -mi*]. Ainsi le tétracorde chromatique ne peut contenir plus de IV sons, **82**, **135**, **139**, **141**. Chez les Modernes, le Chromatique produit entre les degrés diatoniques une intercalation de demi-tons, qui peut porter à VI le nombre des sons enfermés dans la quarte, **347**. Embryon du Chromatique moderne, **291**. Le chromatisme moderne est peu applicable au chœur sans accompagnement, **385**.

CLEF. — *Signe par lequel un son fixe, de hauteur déterminée, est mis en évidence* : il sert à repérer les autres sons, **361**. Au xvie siècle, la clef suffit à spécifier le genre de voix, **363**. Tableau des C. (**443**). Clef nouvelle du ténor, **574**.

COMMUNION. — *Chant primitivement psalmique*, à la fin de la Messe, mais *dont il ne subsiste que l'antienne*, **247**. Voy. Psaume.

CONDUIT. — *Ensemble polyphonique* à II, III, IV voix, sur une poésie profane ; propre au Moyen Age II, **301**.

CONJOINTES [**Tétracorde des**]. — *Il est appuyé sur la Mèse et abolit la Disjonction*, **77**. C. associées des Moyennes, **492**. Le Tétracorde des C. n'est autre que le T. des Moyennes transposé d'une quarte à l'aigu [= à la Sous-Dominante], **78**. Mécanisme des C. transmis au Moyen Age, **183**, **218**, **287** ; reconnaissable jusqu'à la Renaissance, **362**, **411**, **416**. Les C. dans l'Art Moderne, **471**, **491**, **492**.

CONSONANCES IMPARFAITES. — *Ce sont les tierces et les sixtes*, **280**. Elles étaient, dans l'Art Antique, diaphonies [= dissonances], **64**. Leur usage dans le contrepoint, au Moyen Age, **282** ; à la Renaissance, **383**. Leur triomphe dans l'Art Moderne, **422**.

CONSONANCES PARFAITES. — *L'octave, la quinte et la quarte*. Ce sont les Symphonies Antiques. Voy. Symphonies, et le tableau (**67**). Deux consonnances parfaites de suite sont interdites en contrepoint, dès le Moyen Age, **282** ; pourquoi, **283**. C. P. à la Renaissance ; la Quinte et l'Octave. La quarte reléguée harmoniquement et traitée comme dissonance, **382**. Les C. P. sont le support du chœur, à la Renaissance, et le restent dans l'Art Moderne comme dans l'Art Contemporain, **385**. A la Renaissance, elles servent souvent de conclusion,

à l'exclusion des tierces, **360**, **389**, (**470**).

CONSTRUCTION. — C. par **Répétition** : A + A + A + A + A +... **146**, **161**, **314**, **318**, **398**, **493**, **500** à **506**, **509**, **635**. C. par **Succession** : A + B + C + D + E + . . ., propre au lyrisme « actif, » **161**, **164**, **313**, **318**, **395**, **396**, **493**, **499**, **519**, **525**, **589**, **635**. C. **Épodique** : A + A + B [B = Épode], **161**, **164**, **316**, **396**, **635**. C. **Mésodique** : A + B + A, où B est la mésode, c'est-à-dire le chant [ou la section] du milieu, **155** à **157**, **161**, **164**, **317**, **394**, **402**, **403**, **488**, **494**, **590**, **591**, **635**. Tels sont les quatre types essentiels de Construction auxquels se ramènent tous ceux qui ont été employés depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, **163**, **493** à **497**. C. symétrique [Voy. Symétrie] C. dissymétrique [Voy. Dissymétrie]. Synthèse de la Répétition et de la Symétrie, à l'Époque Contemporaine, **594**, **606**, **636**. La Variation, qui remonte au moins au Moyen Age, est une forme de C. où la Répetition et la Succession s'amalgament, Voy. Variation.

CONTRAIRE [Mouvement]. — *Artifice qui consiste à opposer le plus possible la direction d'une ligne mélodique à celle de l'autre*, et qui a l'avantage d'éviter certains inconvénients de l'écriture polyphonique **282**, **383**.

CONTRALTO. — [On dit souvent Alto, par abréviation]. *Voix grave féminine*, *s'étendant de* sol_2 *à* ut_4 (**443**), *dans les chœurs*. Le C. Solo dépasse aisément ces limites : il atteint fa_4, sol_4.

CONTREPOINT. — *L'art d'associer deux ou plusieurs mélodies*, d'établir entre elles des contrastes en même temps que des contacts, de les différencier en les unissant, **281**. Il faut distinguer formellement le Contrepoint, de l'Harmonie simultanée. Celle-ci codifie les ressources sonores offertes par la Résonance plus ou moins largement interprétée, et rectifiée. Le Contrepoint ne se gêne pas pour contrevenir aux formules harmoniques et il tolère, il favorise même certaines âpretés de langage qui sont, en harmonie pure, de véritables accidents, **387**, **412**, **557**. Règles essentielles du contrepoint au XIVe siècle, **282**. Elles se sont transmises en partie, plusieurs telles quelles, jusqu'à nos jours, **383**. [Cf. le *Traité de Contrepoint et de Fugue*, par Th. Dubois, (Heugel), ouvrage didactique infiniment précis et clair].

CONTREPOINT-DOUBLE. — *Constitué par deux parties renversables ;* c'est-à-dire que l'une peut être placée aussi bien au-dessus qu'au-dessous de l'autre. Il remonte au Moyen Age, **306**. C.-D. dans la fugue, **457**. Le contre-sujet de la fugue est écrit en C.-D., **458**.

CONTRESUJET. — Voy. Fugue.

CORDES [Quatuor des]. — De l'aigu au grave : *premier* et *second violons*, *alto* et *violoncelle*. L'adjonction de la Contrebasse le transforme en Quintette ; observer cependant que très souvent elle double le violoncelle et que, dans ce cas, elle n'ajoute pas une cinquième partie aux quatre autres, **576**. Le Q. des C. est le chœur instrumental le plus important de l'orchestre, **579**. Lourdeur des Cordes dans l'exécution actuelle des œuvres symphoniques classiques, et pourquoi, **579**.

CORPS DE L'HARMONIE. — *Ossature fixe de l'échelle générale des sons, chez les Anciens*, **73**. Sa permanence à travers les Genres (**108**). Sa persistance à travers les périodes diverses de l'histoire, **292**, **540**. Les « notes tonales » de l'Art Moderne correspondent au Corps de l'Harmonie, **343**, **540**, **546**, **627**. Le

schème essentiel de la Fugue moderne n'est autre que le C. de l'H. antique, **452**, (**521**). Le C. de l'H. est le perpétuel fondement de la langue musicale, **637** et **638**.

CORS [**Quatuor des**]. — Dans un orchestre complet les Cors sont au nombre de quatre et leur étagement constitue un des chœurs instrumentaux de notre ensemble symphonique. Par son timbre et son rôle, ce quatuor est l'intermédiaire entre celui des *bois* et celui des *cuivres*, **577**.

COUPE DE MOTS. — Elle joue dans la versification des Anciens et par conséquent dans l'organisation des durées syllabiques un rôle considérable, **127**. Chevauchement systématique des mots sur les mètres antiques, **128**, (**157**) et (**158**). Coïncidence systématique des limites du mot et du mètre en certains cas déterminés, **129**.

COURANTE. — *Danse de rythme ternaire*; une des pièces de la Suite. Chez Bach c'est une construction par Répétition et Variation, **507**, **509**.

CROISEMENT DES VOIX. — Interversion momentanée de leur échelonnement normal, **361**.

CUIVRES [**Quatuor des**]. — De l'aigu au grave : [*cornet*], *trompette, trombone; tuba*. C'est un groupe assez mal constitué, **576**.

CURSUS. — Arrangement des accents [intenses] dans les mots terminaux des phrases, propre au latin papal vers 1100, **229**.

CYCLIQUE [**Forme**]. — *Celle d'une œuvre issue d'un thème principal* [ou d'un très petit nombre de thèmes principaux] *donnant lieu à des développements divergents, et régissant tout l'ouvrage*. Il ne s'agit donc pas d'une seule pièce, mais de l'ensembre des pièces, qui constituent cet ouvrage, et qui toutes sont issues du même thème directeur. [Étiquette assez singulière, peu justifiée, d'usage récent.] De telles œuvres sont nombreuses dès le XVIe siècle, **401**, **403** [Messes]. Elles sont en vogue, à l'Epoque Contemporaine, **591**; et elles exploitent parfois le « monothématisme », **592**.

DA CAPO [**Air à**]. — *A. dans lequel il se fait un retour à la partie initiale de la pièce*, et dont le plan [A + B + A] est une réduction et une simplification de certaines scènes lyriques du théâtre grec, **162**. Mis en honneur par les Italiens du XVIe siècle, l'Air à D. C. est devenu quelque peu encombrant dans l'Art Moderne, où il fut en faveur jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, **524**.

DACTYLE. — *Pied* [= *temps*] *fait de* 1 *noire* + 2 *croches, valant par conséquent* 4 *unités*, **112**, **113**. D. ternaire au Moyen Age, **252**, **254**, **257**, **269**, **632**. D. dans l'Art Moderne, **441**. D. des poèmes homériques, la plus ancienne mesure connue de l'art européen, **630**.

DÉCHANT. — *Terme général par lequel on désignait, au Moyen Age, l'art du Contrepoint*, **280**, **301**, **305**.

DÉFECTIVES [**Échelles**]. — *E. dans lesquelles on se prive volontairement d'un ou plusieurs degrés*. Elles se trouvent en l'art de tous pays et de tout temps, aussi bien dans l'Art Antique, **84**, que chez les Chinois ou dans les œuvres de Wagner, **137**, **535**.

DEGRÉS I-IV-V. — *Notes Tonales de l'échelle-type moderne, génératrices de cette échelle*, **24**. Ils correspondent aux sons fixes de l'échelle-type des Anciens, c'est-à-dire au Corps de l'Harmonie, **343**, **540**, **546**, **619**. Agents des cadences, **340**, **341**, **619**.

DEMI-TON. — *Seconde mineure*, **31**. De la place du D.-T. dans le tétracorde dépend l'orientation de l'échelle vers l'aigu ou le grave, **72**, (**87**).

DÉVELOPPEMENT CENTRAL. — *Vaste Divertissement* [Voy ce mot] *tiré des thèmes essentiels de la Sonate-Symphonie*, construit par des procédés empruntés à la fugue, **468**, **478** à **481**.

DIANAPESTE. — *Mesure antique composée de deux anapestes*. Battue normale : L + P, (**136**, 4). D. dans l'Art Contemporain, **443**, (**518**).

DIAPASON. — *Hauteur absolue de l'octave moyenne normale*, ou, si l'on veut, d'un son pris comme repère. Depuis 1858, le la_3, qui bat 435 vibrations doubles à la seconde, est adopté dans presque toute l'Europe, **73**. L'octave moyenne des voix d'hommes est, à ce diapason : $ré_2$ — $ré_3$. L'octave moyenne des voix de femmes est : $ré_3$-$ré_4$.

DIAPASON ANTIQUE. — *Tout se passe comme si* le D. A. était d'une tierce [mineure] plus grave que le nôtre, **76**. Du moins en est-il ainsi dans l'interprétation que Bellermann, Fortlage, Westphal et Gevaert ont donnée de la notation grecque. Von Jahn, H. Riemann et F. Greif y substituent de nouvelles lectures qui mettent fin [?] à cette anomalie. Mais l'adoption de leurs systèmes, outre qu'elle ne s'impose point par des raisons décisives, rendrait inutilisables les précieux ouvrages écrits en langue française et relatifs à la musique grecque, **93** (note). En somme, toutes ces lectures sont identiques quant au fond et ne diffèrent que par des transpositions. Les avantages des interprétations nouvelles ne compenseraient en rien les pertes que celles-ci infligent aux travaux antérieurs. Cela soit dit sans porter atteinte à l'ingéniosité et à l'intérêt des méthodes proposées. Je me tiens à celle de mon maître Gevaert ; elle est un outil scientifique excellent. [Cf. GEVAERT, *Mélopée Antique*, p. 384 sq.]

DIAPHONIES. — *Ce sont, pour les Anciens, les Consonances Imparfaites* [tierces et sixtes] *et les Dissonances* (**67**), **63**. Introduction des Diaphonies [tierces] dans les cadres sonores, à partir de la fin du XIIe siècle, **277**.

DIASTÉMATIQUE [Notation]. — *Celle qui exprime aux yeux*, avec une précision plus ou moins grande [absolue dans la notation sur portée] *les intervalles* [*diastemata*] *séparateurs des sons*, **209**, **216**, **219**, **223**, **623**, **625**.

DIÉSIS. — *Quart de ton, chez les Grecs*, **71**, **88**. D. au moyen âge, **172**.

DIIAMBE. — *Mesure antique composée de deux iambes*. Battue normale : L + P, (**136**, 2).

DISJOINTES [Tétracorde des]. — *Il est séparé du T. des Moyennes par la Disjonction*. Il pourrait s'appeler T. des Aiguës, par voisinage avec les Suraiguës, **77**.

DISSYMÉTRIE. — La dissymétrie règne dans les constructions musicales privées de partie centrale ou mésodique, et dans lesquelles il n'y a pas de pendants équilibrés. Elle est propre au lyrisme « actif », **150**, **161**, **521**. Elle convient essentiellement aux monodies antiques du style euripidéen, **150**, **161** ; aux ensembles orchestiques à la manière de Stésichore, **155**, **161**, **396**. On la retrouve dans les Séquences et Proses du Moyen Age, **270**, **271** ; dans certains Motets des XIIIe, XIV siècles, **313** ; dans des Motets de la Renaissance, **396** ; dans les Chorals du XVIIe siècle, **499** ; dans les Variations et types connexes de l'Époque Classique, **500** à **506** : dans

certaines grandes œuvres modernes, telles que la IX[e] Symphonie, où les deux dernières pièces sont d'un développement « successif », **518** à **521**; dans les derniers quatuors de Beethoven, **521**; dans certains Airs dramatiques; dans les Lieder, **525**. Les ensembles vocaux et orchestiques à la manière de Stésichore, qui expriment un lyrisme « contemplatif », sont dissymétriques, à proprement parler. Mais ils constituent un type intermédiaire qui s'achemine vers les pendants symétriques : ils possèdent dans la Strophe et l'Antistrophe [A + A] une paire qui tend à produire de la symétrie, **155** à **157**, **494**.

DISTINCTION. — C'est, dans le chant dit grégorien, *l'espace compris entre deux ponctuations musicales*, signifiées aux yeux par des traits verticaux coupant une, deux ou quatre lignes de la portée, **235**, **241**, **242**.

DITON. — *Tierce pythagoricienne*, beaucoup plus grande que la tierce majeure naturelle, (**405**). Le Diton est donc inutilisable dans l'Accord de III sons, **336**.

DITROCHÉE. — *Mesure antique composée de deux trochées*. Battue normale : P + L, (**136**, I).

DIVERTISSEMENT. — *Sorte d'amplification qui consiste à utiliser un thème ou un fragment thématique et à en tirer des idées accessoires, apparentées à la forme principale*, **460**. D. dans la Fugue (**529**), (**530**), (**532**), (**535**). D. dans la Sonate, **477**. D. dans diverses pièces classiques, **510**, **513**.

DOCHMIAQUE. — *Mesure hétérogène de la rythmique grecque, composée de VIII unités réparties en* 3 + 5 ; ou, quelquefois peut-être, en 5 + 3, **120**. D. exclus de l'Art Moderne, **438**. D. dans l'Art Contemporain, **571**.

DOMINANTE. — *Cinquième degré de l'échelle-type*, dans l'Art Moderne, **47**. Il tire son importance de ce qu'il porte l'agent essentiel de la cadence, c'est-à-dire l'Accord de III sons contenant la sensible, **540**, **620**. L'Accord de IV sons placé sur la D. rend encore plus impérieuse la chute de la sensible sur la tonique. Voy. la règle empirique de la résolution de la quinte diminuée et de la quarte augmentée, **35**.

DORISTI [**Harmonie**]. — *Harmonie nationale essentielle, chez les Grecs*, **75**, **78**, **80**, **97**, **102**. Il y a deux Doristi : la Doristi-MI ayant *mi*, et la Doristi-LA ayant *la* pour fondamentales, **90**. Les formes *relâchées* sont exclues, aussi bien dans l'Antiquité qu'au Moyen Age, **182** (note). D. devenue le III[e] mode ecclésiastique, **191**. Sa survivance au XVI[e] siècle, **352**, **356**. La Doristi et la fugue moderne en mineur, **465**. La D. dans l'Art Contemporain, **539**.

DOUBLE. — Voy. MOTET.

DOUBLES. — *Variations très simples, où n'interviennent guère que des ornements mélodiques et des monnayages rythmiques*; en honneur aux XVII[e]-XVIII[e] siècles, **506**, **510**.

DRAME LYRIQUE. — Le théâtre des Grecs l'a vu naître. L'importance de la partie lyrique dans les tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, fait de ces ouvrages les prototypes des drames musicaux wagnériens. Mais le lyrisme des tragiques grecs évolue rapidement dans leurs œuvres mêmes. Eschyle est avant tout un constructeur de symétries, non seulement dans l'intérieur des strophes, mais dans l'ordonnance générale des scènes, — voire des actes. Sa pensée revient volontiers sur elle-même, en insistances calculées, **9** à **14**. Sophocle se préoccupe moins

d'établir des cadres grandioses et rigides. Son lyrisme s'adapte à des plans moins précis, à des symétries moins subtiles. Cf. (**198**) à (**3**). Euripide, d'abord admirateur d'Eschyle et imitateur de sa manière, **159**, plus tard novateur résolu, brise les moules, renonce aux symétries. Il est le créateur d'un lyrisme « actif », individuel, qui s'oppose au lyrisme plus abstrait, moins « passionnel », de ses devanciers. Il substitue les impressions fugitives, sans retours, aux redites voulues, aux pendants prévus. Il s'attire les reproches de ses contemporains, qu'il surprend, **150** à **153**, **524**, **589**, **595**, **636**. Ainsi se trouve affirmée, dès l'Antiquité, la double orientation du drame, 1° vers les constructions symétriques, 2° vers l'expansion plus libre. Ce serait pédantisme vain de donner la préférence à l'une sur l'autre. Parmi les opéras, du XVIIe au XIXe siècles, plusieurs peuvent passer à bon droit pour des drames lyriques conçus, soit dans l'esprit d'Eschyle et de Sophocle, soit même, tant soit peu, dans celui d'Euripide. Ce n'est pas ces ouvrages que vise Wagner, lorsqu'il tourne en dérision l'Opéra. Il se moque uniquement de la pièce à tiroirs, sans dessous, encombrée de couplets, faite de scènes disparates sans liens ni soudures. Dans ses propres ouvrages, il réalise la synthèse des deux manières précitées : il se montre un grand constructeur, jaloux seulement de masquer, avec une habileté consommée, la symétrie de ses charpentes, qu'un examen attentif découvre, **14** et **15**. En même temps il emprunte au lyrisme d'Euripide la continuité et l'incessant renouvellement du discours musical, à cette différence près que ce renouvellement est plus apparent que réel. Les retours et les développements des Leitmotiv, sous-jacents à la mélodie vocale, rattachent l'ensemble au système de la construction librement mais fréquemment symétrisée. L'innovation de Wagner consiste moins dans l'agencement du plan que dans l'habillage extérieur des charpentes, dans la suppression des ensembles vocaux, dans la continuité littéraire, et dans une certaine logique théâtrale, conventionnelle presque autant que celle des vieux opéras, mais tout de même plus capable de soutenir les élans du lyrisme. L'art de Wagner participe à la fois de la Symétrie et de la Succession. Nos Contemporains s'efforcent à peu près tous de réaliser, eux aussi, cette synthèse. Toutefois il en est un au moins qui a repris en France, avec beaucoup de décision, la manière d'Euripide, **595**. Non qu'il répugne à toute construction : il use de rappels qui, pour discrets qu'ils soient, sont un reste de symétrie. [Euripide lui-même, d'ailleurs, avait conservé l'*antistrophe*.] En dernière analyse, il semble que de tout temps les musiciens dramaturges soient ou des logiciens, constructeurs, fiers d'étaler les symétries du gros œuvre, ou des sensitifs qui réduisent les pendants et les retours au minimum, et s'efforcent de bâtir leurs œuvres sur des plans non préétablis. De ce qui précède il résulte que la définition du Drame Lyrique est impossible : cette étiquette, applicable à des œuvres diverses dans le temps et l'espace, divergentes même, évoque aussi bien l'Orestie et la Tétralogie, l'Alceste d'Euripide et l'Alceste de Gluck, Dardanus et la Damnation, Euryanthe et Parsifal. Partout où le théâtre de musique a exprimé lyriquement les sentiments humains, il a produit le drame lyrique. Tel opéra peut s'en réclamer. Tel ouvrage, baptisé « drame lyrique » par son auteur, n'en est pas.

DUALISME THÉMATIQUE. — Je donne à cette expression le sens suivant : *dans l'Art Moderne*, à commencer par la fugue, prototype de toute composition classique, *la construction musicale se réalise au moyen de deux thèmes aussi différents que possible l'un de l'autre*. L'opposition entre eux est un principe qui ne contrevient point à leur superposition : bien au contraire. Voyez par exemple la fig. (**458**). Le Sujet et le Contresujet de la fugue, associés, divergent systématiquement par la direction et par la durée, **458, 459, 464, 476, 478, 489**.

ÉCHAPPÉE. — Voy. (**66**) et commentaire, **59**.

ÉCHELLE-TYPE. — *C'est, pour l'Antiquité, celle du mode de* MI [Mineur absolu]. Elle est descendante ; — *et pour l'Art Moderne celle du mode d'*UT [Majeur absolu], qui est ascendante, **6**. Autour de ces échelles, symétriques par inversion (**87**), gravitent toutes les autres. L'histoire des échelles se résume dans le passage de la première [MI] à la seconde [UT]. Le mode de RÉ autonome peut être considéré comme l'intermédiaire entre les deux régimes, **186, 188, 345** (note), **616**.

ENHARMONIQUE. — *Un des quatre Genres du tétracorde et par conséquent du mode*, **81**. Il est très probable que l'Enharmonique vocal (**92**) différait de l'E. instrumental (**99**), dont les quarts de ton répugnent à une exécution vocale collective, **84, 535**. E. reputé genre primordial ; il sert de fondement à la notation hellénique, **83, 87**. Hypothèse relative à sa formation, **84**. Tricorde et échelle défective d'Olympos, **84**. Importance et dangers de l'E., **91**. Traces de l'E. au Moyen Age ; automatiquement aboli par les premiers essais de l'harmonisation polyphone, **172** à **174, 203, 280**. E. dans l'Art Oriental contemporain, **174**. Sens du mot Enharmonie dans l'Art Moderne. Il équivaut à *Homotonie* et implique la confusion entre le ♯ et le ♭ correspondants, **533**. C'est une supercherie du Tempérament, inadmissible dans l'art choral, **533**.

ENTRÉES. — Entrées successives des voix ou des parties dans l'ensemble choral ou instrumental, **389**, (**471**), (**472**). E. par la quinte modale, **391**. E. dans la fugue, **455, 460**. Le resserrement des E. de la fugue produit la Strette, **461**.

ÉOLISTI [**Harmonie**]. — *Mode de* LA. Voy. HYPODORISTI.

ÉPODE. — *Troisième partie de la triade stésichorienne*, **155**. Elle diffère en tout de la strophe et de l'antistrophe : par les mots du texte, la mélodie et le rythme. Elle sert de conclusion à la paire strophique formée par les deux premières. Construction épodique, voy. CONSTRUCTION.

EXPOSITION. — *Dans la fugue l'E. est constituée par l'ensemble des entrées vocales, qui chantent alternativement le Sujet et la Réponse*. **454**. Voy. FUGUE. E. dans la pièce caractéristique de la Sonate ou de de la Symphonie, **477**. Le retour de l'E., à la fin de cette pièce, se nomme Réexposition (**548**), (**596**), (**598**), (**601**).

FA [**Mode de**]. — *Hypolydisti des Anciens*, **100, 102**, engendre les Modes ecclésiastiques médiévaux V, VI, et II, **182, 183, 191, 192, 193**. Mode de FA à la Renaissance, **352** ; au XVIIe siècle, **413**.

FAUSSE FIN. — *Cadence* [à la Dominante ou au Relatif] *suivie du recommencement de la pièce*, à la fin de l'Exposition. Ce *da capo* partiel est particulier à la pièce initiale de la Sonate-Symphonie classique, **478**.

FINALE. — *Dans l'Art Antique et dans l'Art Médiéval c'est le dernier son d'une pièce musicale.* Il ne coïncide pas nécessairement avec la fondamentale du mode, et souvent il est une pseudo-dominante ; parfois aussi une pseudo-médiante, **97**, **100**, **105**, **176**, **177**. Tétracordes des Finales au moyen âge, remplaçant celui des Moyennes, **203** ; plus tard différent de celui des Moyennes, **204**.

FONCTIONS TONALES DE L'ACCORD. — Hugo Riemann estime que *tout Accord joue dans le discours musical le rôle de Tonique, de Dominante, ou de Sous-Dominante*, et que, quelle que soit sa complexité apparente, il n'est en dernière analyse qu'un Accord de III sons, assujetti à l'une ou à l'autre de ces fonctions tonales. Cette théorie, applicable essentiellement à l'Art Moderne, qui est tout harmonique, peut s'étendre en quelque mesure à l'Art Antique, homophone : ici le corps de l'Harmonie [degrés I-IV-V], se confond avec nos Notes Tonales, et cette identité des supports témoigne au moins d'une parenté de leurs fonctions, **25**, **26**, **546**, **549**, **557**, **597**, **629**.

FONDAMENTALE. — La F. de l'« harmonie », dans l'Art Antique, ne se confond pas avec notre tonique moderne, **80**. Imprécision de la F. antique comparée à celle-ci, **81**. Transformation de la F. en tonique, **453**.

FUGUE. — Élaborée au cours du XVI[e] siècle, qui la pressent, **392**, façonnée à la fois par les appels de la Quinte Modale, **391**, et par les développements logiques de la Tonalité, **393**, *la F. est un hymne en l'honneur de la Tonalité, dont elle met en jeu toutes les ressources.* Elle est le prototype de toutes les compositions tonales, **448**, **450**, **468**, **488**. Sa définition, **449**. Ses deux espèces : F. en mode majeur, **449** à **464**, (**532**) ; — F. en mode mineur, **464** à **466**, (**535**) ; ses disparates et ses contradictions, **465**, **539**. La F. se construit sur deux thèmes essentiels ; le principal est le **Sujet**, dont l'associé est dit **Contresujet**, **449**, (**528**). Le Sujet est suivi de la **Réponse**, **455**, **469**. Voy. ce mot. Le Contresujet est renversable, c'est-à-dire écrit en contrepoint double, **458**. **Divertissements**, **460**. Voy. ce mot. **Strette**, **461**. Voy. ce mot. **Pédale**, **456**. Voy. ce mot. Ebauches de **fugues modales**, au XVI[e] et au XVII[e] siècles, **415** à **417**, **471** à **472**. [On complétera et on précisera les notions exposées dans ce livre par le *Traité de la Fugue* de A. GÉDALGE (Enoch), où les exemples cités constituent un véritable histoire du genre.

FUSA. — *Monnaie de la Semi-Minime*, **324**, **376**. Voy. LONGUE.

GAMME [= **Échelle**]. — *Série de sons conjoints*. Origine du mot, **202**. G. defectives chez les Anciens, **84**, **137**, chez les Modernes, **137**, **535**. G. à 6 tons, produit de l'enharmonie moderne, **534**. Voy. ÉCHELLE-TYPE.

GAVOTTE. — *Danse de rythme binaire ;* une des pièces de la Suite. Souvent associée à une seconde Gavotte suivie d'un *da capo*. D'où résulte une construction mésodique, **508**, **509**, **511**.

GENRE. — *Arrangement, dans l'Art Antique, des quatre sons constitutifs du tétracorde*, en Diatonique (**91**), en Enharmonique (**92**), en Chromatique (**93**), en Néo-Chromatique (**94**). Ce qui, pratiquement, est commun aux trois Genres, c'est le tricorde enharmonique (**92**). Pratiquement encore la variante extradiatonique paraît ne s'être appliquée qu'à trois tétracordes sur cinq, **83**. Enharmonique vocal (**92**). Enharmonique instrumental (**99**)

GIGUE. — *Danse de rythme ternaire*, d'allure vive, essentiellement carrée; une des pièces de la Suite, **511**.

GLORIA. — *L'un des chants « communs » de la Messe*, **403**, **404**, **406**, **409**. Voy. MESSE.

GLYCONIENS. — *Vers antiques composés généralement de deux mesures à* 6/8, dont la diiambe est le type, et qui se battent selon la formule : L + P, **124**, **147**.

GRADUEL [A]. — Désignation récente de la partie de l'Ancien Antiphonaire romain qui comprend tous les chants de la Messe. Voy. GRADUEL [B].

GRADUEL [B]. — *Chant psalmique précédant l'évangile*, ordinairement orné de vocalises et appelant l'exécution en solo, **247**. Voy. PSAUME.

GRAVES [**Tétracorde des**]. — *Situé au-dessus de la Proslambanomène et au-dessous du T. des Moyennes*, **77**.

HARMONIE. — Au sens antique : *un système coordonné de sons successifs*, liés entre eux par des convenances définies : H. Doristi, H. Lydisti, etc... sont des expressions qui signifient : échelle modale à la manière dorienne, — lydienne, etc... Ce sont des Modes, **75**, **474**, **475**, **625**. — Au sens moderne : *un système coordonné de sons simultanés*; d'où cette définition : l'H, est la science des Accords, **22**. *L'harmonie est consonance* [Platon], **625**. L'harmonie en soi, **25**, **473**, **557**. L'harmonie latente et adventice au XVIe siècle, **387**, **398**, **411** ; au XVIIIe siècle, **473** ; de nos jours, **597**. Harmonie et Mélodie, **474** et **475**. [Cf. *Manuel* et *Cours d'harmonie* de A. SAVARD (Girod) ; — les précieuses *Notes et études d'harmonie* de TH. DUBOIS (Heugel) ; et le grand *Traité d'harmonie* de GEVAERT (Lemoine).]

HARMONIES BARBARES. — Venues d'Orient et peu à peu hellénisées [chap. II, IV]. Elles constituent le groupe *phrygio-lydien*, qui s'oppose au groupe des harmonies helléniques ou doriennes, par des caractères nets **100**, (**122** *bis*). Elles annoncent le Majeur Moderne, **103**.

HARMONIQUES. — Voy. SONS HARMONIQUES.

HAUTE-CONTRE. — *Voix féminime la plus grave*, descendant plus bas d'une tierce mineure que le Contralto (**443**), s'étendant, au XVIe siècle, de mi_2 à la_3, ayant donc même registre que le Ténor, **362**. Il s'agit ici de la Haute-Contre chorale.

HOMOPHONE [**Art**]. — *Celui qui, ne pratiquant dans les ensembles que les unissons et les octaves, excluant l'harmonisation moderne, isole la mélodie et la produit sans aucun support*, **164**. L'art homophone est celui de l'Antiquité et du Moyen Age ; et bien que durant ces périodes musicales on ait pu parfois adjoindre à la ligne mélodique principale une seconde partie distincte, (**126**) et (**127**), formant avec la première des intervalles consonants ou dissonants, on n'y a point connu l'Accord Parfait de III sons, fondement de la polyphonie moderne. D'ailleurs l'homophonie était essentielle chez les Anciens et, jusqu'au XIe siècle de notre ère, les essais contrapontiques [formules d'accompagnement] n'y contrevenaient que par surérogation, **172**. L'harmonisation de cet art est purement « linéaire », **626**.

HOMOTONIE. — C'est l'équivalence « pratique » du ♯ et du ♭ « correspondant », (**24**), **531**. En réalité c'est une convention entachée d'erreur grave (**616**). L'homotomie résulte du *tempérament*; celui-ci n'est qu'un expédient, **530**, qui a son utilité et, dans une large mesure, sa légitimité, mais qui repose sur une

confusion à laquelle une oreille très sensible ne peut, en certains cas, souscrire, 532. Usage de l'H. dans l'Art Contemporain, par extension du Tempérament, 596.

HYPODORISTI [Harmonie]. — *Mode de* LA *: la sol fa mi ré ut si* LA; *ayant pour fondamentale la finale* LA. Echelle teintée de Doristi; cette dernière étant considérée comme principale, bien que sa finale soit [Doristi-II] une pseudo-dominante, 99 à 103. H. devenue le Ier mode ecclésiastique, 191. L'H. survit dans la formule descendante du Mineur Moderne, mais est aboliepar la formule ascendante du même,423.

HYPOLYDISTI [Harmonie]. —*Mode de* FA *: fa mi ré ut si la sol* FA; *ayant pour fondamentale la finale* FA. Echelle teintée de Lydisti, cette dernière étant considérée comme principale, bien que sa finale soit une pseudo-dominante, 99 à 103. Forme *relâchée*, 176. Forme *intense* 178. H. devenue le Ve mode ecclésiastique, 191. H. *relâchée* devenue le VIe mode ecclésiastique, 193. H. *intense* devenue le IIe mode ecclésiastique, 192.

HYPOPHRYGISTI [Harmonie]. — *Mode de* SOL *: sol fa mi ré ut si la* SOL, *ayant pour fondamentale la finale* SOL. Echelle teintée de Phrygisti; cette dernière étant considérée comme principale, bien que sa finale soit une pseudo-dominante, 99 à 103. Forme *relâchée*, 176. Forme *intense*, 178. H. devenue le VIIe mode ecclésiastique, 191. H. *relâchée* devenue le VIIIe mode ecclésiastique, 193. H. *intense* devenue le IVe mode ecclésiastique, 193.

IAMBE. — *Pied* [= *temps*] *fait de croche + noire*, valant par conséquent 3 unités, 112, 113. I. au Moyen Age, déformé quant à l'intensité relative de ses éléments, 252, 254, 256. I. à la Renaissance, 370, 372, 377, 379, 395; I. dans l'Art Moderne, 439, 441; I. dans l'Art Contemporain, 572.

IASTI [Harmonie]. — *Mode de* SOL. Voy. HYPOPHRYGISTI.

IMITATION. — *Reproduction à un intervalle quelconque, par une partie vocale ou instrumentale, d'une période, d'un fragment, proposés par une autre partie.* [Th. Dubois]. I. au Moyen Age, 306; I. à la Renaissance, 389; I. dans la fugue moderne, 457.

IMPERFECTION. — D'une manière générale, pour les rythmiciens du Moyen Age et encore pour ceux de la Renaissance, *l'I. est la divisibilité des durées par Deux*, 323. Demi-cercle d'Imperfection, 324, 366, 367. A la Renaissance l'I. prédomine, 367, 370. I. à l'Epoque Moderne, 438, 447.

INTERVALLE.—*Distance qui sépare deux sons.* Nomenclature pratique des I., 31. Grandeurs comparées des I., 32. Histoire de la nomenclature des I., 63, (67). Intervalles consonants et dissonants, 44. Résolution des I. dissonants essentiels, 44. Renversement des Intervalles, 44. I. chromatiques, 37, Différentes dimensions de tout intervalle, 38. Rôle des I. à la Renaissance : leur activité suffit à régler l'équilibre harmonique 387. I. mélodiques permis aux chanteurs choristes, à la Renaissance, (464); de nos jours, 535.

INTENSES [Harmonies]. —*Echelles modales ayant leur finale mélodique sur la tierce de la Fondamentale*, dans l'Art Antique, 176, — dans l'art du Moyen Age, 177, 178, 193.

INTONATION. — *Formule initiale des antiennes et des psaumes, et aussi de certains chants de la messe.*

INTROIT. — *Chant psalmique au début de la messe,* **247**. Voy. PSAUME.

IONIQUES. — *Pieds [= temps] de VI unités réparties comme il suit :* dans l'I. majeur : 2 noires + 2 croches ; dans l'I. mineur : 2 croches + 2 noires. I. à la Renaissance, **373**. I. dans l'Art Moderne, **438, 442**.

ISOCHRONISME. — *Egalité rigoureuse des mesures successives*. Autant l'Art Moderne l'a préconisé autant l'Art Antique, dans le plus grand nombre des cas, y a répugné, **108, 110, 127, 129, 631**. Cas où les Anciens pratiquaient l'I. **129**. L'isochronisme, la carrure et le temps fort marchent du même pas, **129, 630**. I. à la Renaissance, **374**. I. à l'Epoque Moderne, **437**.

KYRIE. — *L'un des chants « communs » de la messe, en trois parties,* reste de la liturgie orientale **403, 404, 406, 409**. Voy. MESSE.

LA [Mode de]. — *Hypodoristi des Anciens, dite aussi Eolisti,* **97, 102** ; prolongée dans le Ier mode ecclésiastique, exceptionnellement dans le IIe, **182, 191**. Survivance au xve siècle, **327** ; au xvie siècle, **350, 356**. Apparence seulement dans l'Art Moderne, **423, 429**.

LEITMOTIV. — *Motif conducteur,* chargé d'évoquer un personnage, un objet ou une idée, et dont Wagner a fait usage — d'aucuns disent abus — en toutes ses œuvres, mais surtout dans *Tristan* et celles qui suivirent, **607** à **609**.

LEVÉ. — Voy. POSÉ.

LIGATURES. — *Groupements de notes plus ou moins nombreuses,* affectant des formes variées, issus des groupes neumatiques de la notation quadrangulaire sur portée [xiie, xiiie siècles. Voyez par ex. les fig. (**264**) et (**265**)]. Tandis que dans cette notation les groupes ne représentent que des « liaisons vocales », les Ligatures proprement dites, créées par les Mensuralistes, ont une signification précise quant aux durées. Non seulement la forme, mais aussi la place des notes y déterminent les valeurs (**361**), **303, 624**. Il y a lieu de faire une catégorie à part des *ligatures modales* résolues par le mode rythmique et propres au Ténor, **303, 312, 624**. Ligatures *avec propriété, sans propriété,* avec *propriété opposée, parfaites, imparfaites,* etc., **297**. L. au xvie siècle, **369**.

LONGUE [Note]. — *Valeur maxima de la notation mensuraliste ou proportionnelle,* valant au xiiie siècle : 3 brèves, **295** ; au xive siècle : 2 ou 3 brèves, **322** ; elle est *parfaite* quand elle vaut 3 brèves, et *imparfaite* quand elle n'en vaut que 2, **295**. L. au xve siècle, **323** : elle vaut [en valeurs imparfaites ou binaires] 2 Brèves, 4 Semi-Brèves, 8 Minimes, 16 Semi-Minimes, 32 Fusa, 64 Semi-Fusa, (**395**).

LONGUE [Syllabe]. — *Syllabe de durée double, comparativement à la syllabe brève.* [Voy. BRÈVE]. La L. est représentée, dans les traités de métrique, par le signe [-] et équivaut à notre noire, si l'on admet que la brève vaille la croche, **112**. Syllabe longue au Moyen Age, **235**, à la Renaissance, **370**. En principe l'intensité est liée à la longueur, en toute rythmique, **256, 377, 435**, et cette règle du langage verbal a passé dans la musique même instrumentale.

LYDISTI [Harmonie]. *Echelle modale : ut si la sol* FA *mi ré Ut, ayant* FA *pour fondamentale et* ut, *pseudo-dominante, pour finale,* **99** à **103**.

MADRIGAL. — *Décalque du Motet latin, au XVIe siècle, en langue moderne et en style profane,* **402**. Madrigal dramatique, dialogué, **403**.

MAJEUR [**Mode d'Ut**]. *Echelle de l'Art Moderne, créée au Moyen Age, aboutissement du groupe majeur des Harmonies antiques* **102**, (**122** *bis*), **291**. Echelle devenue exclusive, tyrannique et qui, à partir du XVIIe siècle, règne seule dans l'art occidental. Sa formation, à la fois harmonique et mélodique, **288**. Le Majeur « absolu », **185**, **471**.

MÉDIANTE. — *Degré du milieu*, entre la tonique et la dominante : *troisième degré de l'échelle-type, dans l'Art Moderne*, **47**. La M. sert de finale aux mélodies *intenses* du mode de FA et du mode de SOL, **178**.

MÉLODRAME. — *Pièce ou partie de pièce parlée sur un accompagnement intrumental.* Les Grecs le pratiquaient, **158**. Ils appelaient « paracatalogê » cette récitation mélodramatique, dont la fig. (**190**) fournit des exemples, **158**, **159**, **162**.

MÉLOPÉE. — C'est le *nom antique de la mélodie vocale, de la parole chantée*. Il s'applique excellemment aux cantilènes de l'art homophone, donc à celles de l'Antiquité et du Moyen Age I.

MENSURALISTES. — *Créateurs, à la fin du XIIe siècle, d'une notation musicale représentative des durées.* Jusque-là le rythme n'était pas révélé aux yeux par la forme des notes. La notation mensuraliste est dite aussi « proportionnelle », **253**, **266**.

MENUET. — *Danse d'origine française et de rythme ternaire, en faveur au* XVIIe *et au* XVIIIe *siècles ;* se retrouve dans de nombreuses Sonates-Symphonies, **482**, **513**, et, antérieurement, dans les Suites, **508**, **511**, **513**. Son plan est symétrique, de la forme A + B + A, et le Trio [B] sert de mésode, **482**. Ce Trio est quelquefois un second menuet, après lequel se produit un *da capo*, **508**, **513**. Substitution du *Scherzo* au Menuet dans la Sonate-Symphonie, par Beethoven, **518**. En italien : *Minuetto*.

MÉSODE. — *Chant du milieu.* Dans le présent ouvrage le mot, pris en un sens tout à fait général, désigne uniquement la partie centrale, de part et d'autre de laquelle les symétries et les pendants s'organisent, en une pièce musicale « construite », **159**, **161** à **163**, **244**, **249**, **317**, **394**, **402**, **403**, **488**.

MESSE [**Chants communs de la**]. — Le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus*. A l'exception du *Credo*, ces chants sont des « acclamations » antiques transformées. Au sénat romain, au Cirque, au théâtre les assistants s'écriaient à certains moments, et selon des habitudes devenues presque rituelles : *Justum est !* — *In sæcula sæculorum !* — etc. ; et l'on voit que de ces acclamations-ci le culte chrétien s'est directement emparé. Le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Sanctus* et l'*Agnus* sont issus de formules analogues [Hypothèse de P. Cagin et A. Gastoué]. Le *Credo*, exposé du dogme chrétien formulé au Concile de Nicée n'est chanté que le dimanche et à certaines fêtes. Sous sa forme musicale primitive [n° I du *Graduale* vatican] il tient à la fois de l'hymne et du psaume.

MESURE. — La mesure moderne peut se définir : *l'espace, limité entre barres, qui s'étend d'un temps fort au suivant.* Cette conception, si absurde qu'elle soit, est conforme à la pédagogie courante, **436**, **440**. La mesure antique est formée de temps, comme les temps sont formés d'unités, **114**. La mesure antique ou Mètre est un groupement de temps-types (**130**) divisé en deux sous-groupes d'intensités différentes, et qui correspondent aux deux signaux de la battue : POSÉ + LEVÉ ou LEVÉ + POSÉ, **132**.

Trois Genres de mesures antiques déterminés par le rapport des durées du POSÉ et du LEVÉ : ce sont le G. égal, le G. double et le G. hémiole, **115**. Formes normales des mesures : celles où P(OSÉ) et *p*(*osé*) coïncident, **117**. Tableau des principales mesures, **117**. Mesures hétérogènes, **120**. Conflit des mots et des mesures dans la mélopée antique [Serruys], **128**. Cas où les limites des mots et les limites des mesures coïncident, **129**. Interprétation de la mesure antique, **121**. La mesure ternaire au Moyen Age I, **252** : — au Moyen Age II, **295**. Revanche de la mesure binaire au XVe siècle, **321**, **328**. La mesure moderne n'est qu'un décalque de la mesure du XVe siècle, **326**. **Mesure simple** = mesure à temps binaires. **Mesure composée** = mesure à temps ternaires. Ces définitions condamnent les étiquettes elles-mêmes, **444**, (**519**), **446**. La distinction des M. simples et des M. composées ne peut plus subsister dans l'Art Contemporain, qui se pique de diviser ses temps autrement que par Deux et par Trois, **5 64** à **571**. Beethoven ne croyait pas aux M. composées, **566** à **568**.

MÈTRE. — *Mesure, chez les Anciens.* Mais l'équivalence des deux termes « mètre » et « mesure » n'est pas rigoureuse, car le mètre antique se bat de haut en bas comme de bas en haut. Il commence aussi bien par le temps faible que par le temps fort, **114**, **116**, **132**, **440**.

MÉTRIQUE. — *Science de la versification des Grecs et des Latins*, **113** (note). Elle détermine la répartition des « durées syllabiques » dans la versification grecque et latine.

MEZZO-SOPRANO. — *Voix moyenne féminine, s'étendant de* si_2 *à* mi_4 (**443**), *dans les chœurs*. Le M.-S. solo dépasse ces limites.

MI [**Mode de**]. — *Le Mineur Antique, le Mineur « absolu »*, **185**, **78**, **487**. Devint le IIIe mode ecclésiastique, **181**, **191**. Survivance au XVIe siècle, **352**, **356**. Le Mode de Mi et la fugue en mineur : conseil de d'Indy, **465**, **539**. MI et UT sont les deux pôles de la Modalité, **488**.

MINEUR [**Mode**]. — *Echelle de l'Art Moderne, créée au Moyen Age par contamination du mode de Ré*, **346**, **487** ; asservie au mode d'Ut, **290**, **471**, **485** ; aboutissement du groupe mineur des Harmonies antiques, **102**, (**122**). Echelle hybride, incertaine, vassalisée, qui s'éloigne singulièrement du Mineur absolu des Anciens, **185**. Voy. MODE DE MI. Le Mineur Moderne n'est qu'un Majeur teinté de mineur, **344**, **345**, **537**, **543**. Incertitude du Mineur Moderne, **346** à **348**, **464**, **484**, **545**. Mineur dimorphe de J.-S. Bach, **347**, **423**, **537**. Statistique du Mineur Moderne, **23**, **485**.

MINIME. — *Monnaie de la Semi-Brève*, (**395**). Elle a elle-même pour monnaie la Semi-Minime, (*ibid.*) Voy. LONGUE.

MODE. — *Manière d'être de l'échelle diatonique, caractérisée par la place des demi-tons.* Le M. chez les Anciens s'appelle Harmonie, **75**. Les M. au Moyen Age donnent lieu à une nomenclature erronée, par suite d'une classification fausse, **177**. Dispositif vrai des M. médiévaux primitifs, **182**. Répartition des M. dans le *le Tonarius* de Réginon [vers 900] : dès lors prédominance du M. *majeur*, **189**. Création des M. nouveaux de l'Art Moderne, **183** à **188**, **341** à **348**.

MODES RYTHMIQUES. — *Formules passe-partout, destinées à donner la vie rythmique à des mélodies notées sans indication des durées successives.* L'exécutant, d'après la contexture du vers [hypothèse de Beck] appliquait telle ou telle

formule [tel ou tel mode] à la série des sons notés. Décrits par les *Scriptores* du Moyen Agè, **252**. Tableau des IV M. R. principaux. **252**. Le Mode I est soi-disant trochaïque; le M. II iambique; le M. III dactylique; le M. IV anapestique. Ce ne sont là que des apparences, **252**, **254**. Les Modes I, II et III sont les seuls qu'on trouve employés dans les Chansonniers des Trouvères et des Troubadours, **255**. Les autres M. R. sont propres aux motets polyphones, **255**. Exemple de Ve mode (**375**). Exemple de VIe mode (**363**), au Triple. Le IIIe et le IVe modes sont en « convenance » polyphonique avec le IIe, **255**, **305**. L'**Interprétation modale** est une méthode créée par J. Beck et qui permet, grâce aux M. R., d'appliquer à des notations médiévales, muettes sur les durées, le rythme latent dans les vers, **251** à **269**.

MODULATION. — *Passage d'un ton à un autre*. Modulations antiques à la Sous-Dominante **78**, **135**, **619**. Modulations essentielles, organiques, de la Fugue et la Sonate-Symphonie, **449** à **454**, **477**, **524**. Modulations passagères en toute espèce de composition, **543**, **548**. La M. à la dominante prévaut sur toute autre dans l'Art Moderne, **620**.

MODULATIONS RYTHMIQUES. — Les Grecs disaient « Métaboles » rythmiques. *Ce sont des changements brusques et très fréquents du rythme dans les monodies du théâtre et aussi dans les chœurs antiques*. Ils correspondent aux inflexions de la pensée verbale et sont un moyen d'expression beaucoup plus employé par les Anciens que par les Modernes, **123**, **152**, **561**, **562**, **631**.

MONOCORDE. — *Instrument d'expérience, essentiellement constitué par une seule corde tendue, dont on peut, au moyen d'un chevalet mobile, modifier la longueur*, (**68**), **66**, **625**. Encore employé par nos acousticiens sous le nom de Sonomètre, **68**. Les divisions du monocorde correspondent à la série des Harmoniques (**68**), **69**.

MONODIE LYRIQUE. — *Air pour soliste, au théâtre grec*, **148**. Le texte verbal de la M. L. était composé avant la mélodie, **154**. Cf. STROPHE ORCHESTIQUE.

MOTET. — Au Moyen Age, *ensemble polyphonique à III ou IV voix, édifié sur un Ténor* [voy. ce mot]. La partie principale adjointe au Ténor s'appelle Double ou Motet proprement dit. La troisième partie est le Triple, la quatrième le Quadruple, **301**. Motet-Répons aux XVIe et XVIIe siècles, **402**.

MOYENNES [**Tétracorde des**]. — *Il est le tétracorde par excellence, au centre du diagramme sonore; il contient la Mèse*, **77**. Importance des Moyennes *La*, *Sol*, *Fa*, *Mi* : ces quatre Fondamentales des Anciens passent telles quelles aux musiciens médiévaux, qui s'en contentent jusqu'au Xe siècle environ, **175**. Au Moyen Age, le tétracorde des Moyennes prend le nom de T. des Finales, **204**.

MUTATION. — *Changement nécessité dans la forme mélodique de certains thèmes*, lorsqu'ils passent du sujet à la Réponse (**537**) et (**538**) [Fugue]; *ou dans la ligne de certains développements* qui, à leur seconde émission, aboutissent à un autre ton que la première fois, **481** [Sonate-Symphonie], **518**, **523**.

NATURELS [**Intervalles**]. — *Ceux que fournit la Résonance* (**6**), (**68**). Les tierces naturelles [ou à la rigueur les tierces tempérées] peuvent seules entrer dans la composition de l'Accord Parfait, **337**.

NEUMES. — *Signes sténographiques*,

ou plus exactement mnémotechniques, destinés à faciliter l'exécution d'une pièce musicale, que le chanteur ou l'instrumentiste possédaient par cœur déjà. Leur origine n'est pas établie avec certitude. Mais il est vraisemblable qu'il faille chercher les prototypes de tous les neumes dans les accents appliqués sur le tard aux langues antiques, **208**, **623**. Les N. ont eu cours au Moyen Age, antérieurement au IXe siècle, et ont survécu à l'apparition de la notation quadrangulaire [fin du XIIe siècle], **208**. Neumes-accents simples : *virga*, *punctum*, **209** ; *podatus*, *climacus*, *scandicus*, *porrectus*, **210**, *torculus*, **211**. N. liquescents, **213**. N. composés, **215**. N. ornementaux, **214**. Neumes-points, usités particulièrement en Aquitaine, **216**. Combinaison des N. et de la portée, **219**. Signes additionnels des N. sur les manuscrits sangalliens, **221**, (**278**).

NEUVIÈME. — *Intervalle composé* — il excède l'octave — *dissonant*, **44** ; *naturel* (**6**), (**11**), (**69**). La Neuvième se résout en descendant d'un degré, **43**, **44**. Accords de N. naturels [voy. NEUVIÈME-DOMINANTE]. Accords de N. artificiels : tous ceux qui ne sont point placés sur la dominante, **49**, **552**.

NEUVIÈME-DOMINANTE. — Abréviation pour : *Accord de Neuvième sur la Dominante*, **46**. On dit aussi accord de Neuvième de Dominante. Sa constitution (**31**). Il fournit la formule empirique de l'Accord général [voy. ce mot] (**30**). Il est le type des Accords de V sons, **46**. Il est le seul A. de V sons naturels, non que tous ses sons soient fournis par la Résonance : le *fa* est corrigé. Mais, à cette correction près, on estime que par comparaison avec les A. de V sons placés sur d'autres degrés, et qui sont construits par analogie, celui que porte la dominante est « naturel », **28**, **41**, **551**, **628**.

NOMENCLATURE. — N. des sons de l'échelle-type chez les Modernes, **47** ; chez les Anciens, **76**.

NOTATION. — N. ANTIQUE. — Elle est dite *instrumentale* ou *vocale* suivant qu'elle est plus ancienne ou plus récente. Mais celle-ci n'est qu'un décalque de la première, **86**, **94**, **622**. Série des signes primitifs, (**101**). Représentation du *pycnon*, **87**. Le Corps de l'Harmonie est représenté par des signes invariables, **87**, (**108**). Réaction de la notation sur la pratique de l'art, **90**. La connaissance pratique de la notation éclaircit les problèmes de la linguistique musicale, **137**. — N. MÉDIÉVALE. — Elle est alphabétique, **201** ; neumatique sans portée, **205** à **216** ; neumatique sur portée, **217** ; quadrangulaire sur portée, **209**, **211**, **219**, **223** ; mensuraliste ou proportionnelle, **295** à **297** (**361**), (**363**), (**369**) à (**380**), **623**. — N. MODERNE. — Elle prend naissance avec la portée, qui la rend excellemment *diastématique* [voy. ce mot]. Il faut donc chercher son origine au Moyen Age, au XIe siècle, époque où Gui d'Arezzo coordonna les tentatives antérieures et installa définitivement, sur les lignes de la portée, les notes musicales, plus ou moins neumatiques encore, **216** à **220**.

NOTATION RYTHMIQUE. — Chez les Anciens, elle se fait au moyen de signes surajoutés aux notes alphabétiques et qui sont notamment ceux de la Brève et de la Longue. [Voy. ces mots]. L'absence de signe implique que la syllabe est brève, (**181**), **147**.

NOTES DE PASSAGE. — *Sons étrangers à l'harmonie et servant à unir conjointement les sons réels des accords* (**60**).

NOTES TONALES. — *Les degrés* I, IV, V *de l'échelle-type moderne.* Leur résonance [limitée à la production de l'Accord Parfait] engendre la Tonalité, **341**. Elles correspondent au Corps de l'Harmonie antique, **343**, **452**, **619**, **620**. La fugue est construite sur elles, **452**.

NUANCES. — C'est dans l'Art Antique, un abus des professionnels qui *faisaient prendre aux sons mobiles des tétracordes un nombre illimité de positions.* Les Nuances ne sont que mentionnées dans cet ouvrage, **92**, **104**. [Quelques exemples en sont donnés dans l'*Encyclopédie de la musique*, I, *Grèce* II, ch. IV.] Voy. surtout Gevaert : *Histoire de la Musique dans l'Antiquité*, I.

OCTAVE. — *La première et la plus simple des Symphonies antiques*, **67**, *et l'une des trois Consonances Parfaites de l'Art Moderne*, **64**. Capacité limitative du mode, chez les Modernes : *ut ré mi fa sol la si ut*, ou *la si ut ré mi fa*♮ *sol*♮ *la*, par exemple, déterminent le Majeur ou le Mineur. Chez les Anciens, théoriquement, cela n'a pas lieu : la capacité du mode déborde l'Octave, de toutes parts, et implique le fonctionnement simultané des cinq tétracordes du Système Immuable, **77**, **617**. Mais, pratiquement, l'octave dorienne, située à la partie centrale du diagramme sonore, **75**, est l'échelle-type de l'Art Antique.

OFFERTOIRE. — *Chant primitivement psalmique, au centre de la messe*, mais dont il ne subsiste que l'antienne, **247**. [Voy. PSAUME].

ORCHESTIQUE. — *Art de la danse, chez les Anciens.*

ORCHESTRE CONTEMPORAIN. — Ensemble instrumental dont dispose le musicien pour accompagner les voix ; qu'il peut aussi produire sans elles [symphonie instrumentale], **575** à **588**. *L'O. est la superposition de plusieurs chœurs instrumentaux, comparables chacun au chœur des IV voix humaines*, **575**. Orchestre « par trois » ; orchestre wagnérien, **580**.

ORGANUM. — Primitivement *association de deux parties distinctes*, l'une vocale et l'autre instrumentale, ou toutes les deux instrumentales, par imitation du jeu de l'orgue à tuyaux qui, dès l'Antiquité sans doute, comporta cette manière, **171**. O. à III et IV parties, **171**. L'O. est l'origine de toutes les pièces polyphones du Moyen Age, **300**.

ORNEMENTS MÉLODIQUES. — Ce sont : les *appogiatures*, supérieure et inférieure, **57** ; — les *broderies*, **58** ; — les *anticipations*, **59** ; — les *échappées*, **59**.

OUVERTURE. — *Pièce initiale d'une Suite instrumentale*, **507**, **510**, **511**, **516** ; *ou d'une œuvre dramatique* ; quelquefois traitée à part et servant de commentaire musical ou d'introduction à une pièce purement littéraire. Dans tous les cas la forme de l'O. est une construction symétrique, soit du type (**577**), soit du type (**552**), **524**.

PAIRE. — On pourrait formuler ainsi le *principe des Paires :* tout motif ou même tout dessin de quelque importance doivent être entendus au moins deux fois, **318**, **330**, **526**. Distinguer les paires de motifs isolés [a + a] des paires de motifs associés deux à deux [a + b] + [a + b], **321** ; ou trois à trois [a + b + c] + [a + b + c]. Les P. dans les danses de la Suite (**577**) à (**593**), **511**, **512**. Les P. sont encore en faveur dans l'Art Contemporain, **592**, **609**.

PARTITION [Mise en]. — *Superposition* [par l'éditeur d'un ouvrage du Moyen Age ou de la Renaissance

des parties vocales ou instrumentales que les textes originaux fournissent dissociées, successives, **300**, **367**.

PARTITION D'ORCHESTRE. — Son dispositif général et coutumier, (**655**). Sa lecture, **584** à **588**.

PASSACAILLE . — Primitivement une *danse de rythme ternaire, d'origine méridionale;* devenue, grâce à Buxtehude et J.-S. Bach, une forme musicale remarquable : *une basse obstinée y porte de très nombreuses Variations*, **503**.

PASSEPIED. — *Danse française, de rythme ternaire*, une des pièces de la Suite, où elle prend la forme symétrique, un second Passepied formant mésode, **508**, **509**.

PÉDALE. — *Son soutenu* [exécuté à l'orgue par le pied, — d'où le nom], *et sur lequel peuvent s'édifier les accords les plus disparates*, pourvu que le son formant Pédale fasse dûment partie du premier et du dernier accords, émis pendant sa durée, **456**, (**532**) et (**535**).

PENTE MÉLODIQUE. — Vers le grave dans l'Art Antique, **6**, **71**, **72**, **82**, **83**, **185**, **615**. Vers l'aigu dans l'Art Moderne, **78**, **184**, **185**, **615**. Mélodies « étales » du moyen âge, **186**, **188**, **616**, **622**. Nouveau changement de pente, de nos jours, **622**.

PÉON [**crétique**]. — *Pied* [= *temps*] *fait de noire + croche + noire, valant par conséquent* 5 *unités*, **112**. P. à la Renaissance, **373**. P. exclus de l'Art Moderne, **438**.

PERFECTION. — D'une manière générale, pour les rythmiciens du Moyen Age, et encore pour ceux de la Renaissance, *la Perfection est la divisibilité des durées par Trois*, **295**. Cercle de Perfection, **324**, **366**, **367**. P. à l'Époque Moderne, **438**, **447**, **564**, **566**, **567**.

PÉRIODES DE L'HISTOIRE MUSICALE. — Leur enchaînement et leurs limites, **5**.

PHYGISTI [**Harmonie**]. — *Échelle modale; ré ut si la* SOL *fa mi Ré, ayant* SOL *pour fondamentale, et* ré, *pseudo-dominante, pour finale*, **99** à **103**.

PIED. — *Le temps, dans la mesure* [*mètre*] *antique*, **113** (note). Voy. TEMPS. Le Pied seul est connu des théoriciens du Moyen Age et plus ou moins exactement calibré par eux; ils ne soupçonnent rien de la mesure antique, dont le P. est partie fragmentaire, constituante, **236**, **243**. Il en est de même des théoriciens et des musiciens de la Renaissance. Leurs « vers mesurés à l'antique » ne sont que des apparences, **371**.

PLAGAL [**Mode**]. — *Mode de forme subordonnée à la forme principale, qui est le Mode Authente*, **177** à **179**. Confusions dans l'établissement des Plagaux **178**, (**209** à **211**).

PLAIN CHANT. — Expression vulgairement synonyme de Chant Grégorien et d'ailleurs aussi vague que cette dernière. Désigne *les cantilènes ecclésiastiques de l'Office*. Il faudrait distinguer le *planus cantus*, propre aux chants prosaïques [et dont le rythme exclut les mesures isochrones], du chant mesuré, à compartiments isochrones, applicable aux pièces latines de l'Office écrites en versification rythmique, **17**, **250**, **251**, **267**. Le P. C. ne peut et ne doit être accompagné, en raison de son caractère modal, **192**, **194** à **200**. L'accompagnement qui lui fut appliqué au Moyen Age est intolérable pour nous, **198**. Bonne exécution du P. C., **242**.

POÈME SYMPHONIQUE. — *Composition pour orchestre en une ou plusieurs pièces, avant tout des-*

criptives et ne s'astreignant pas, en général à un plan préétabli. Il y a des P. S. construits comme un Allegro initial de symphonie. Il en est d'autres de construction purement « successive ». Plusieurs se présentent sous la forme de Variations transcendantes. Liszt a créé le genre, qui est propre à l'Art Contemporain, **599**.

POLONAISE. — *Danse de rythme ternaire ;* une des pièces de la Suite, où elle prend la forme symétrique, une seconde P. formant mésode, **510**.

POLYPHONE [Art]. — *Celui où les mélodies s'associent en ensembles de trois parties distinctes au moins, de manière à former des Accords de III sons.* Les contrepoints rudimentaires à II parties de l'Antiquité et du Moyen Age, où les Symphonies antiques jouaient le rôle essentiel, n'appartiennent donc pas à l'art polyphone ainsi défini. Voy. POLYPHONIE et HOMOPHONE [ART].

POLYPHONIE. — *Association de parties mélodiques distinctes au nombre de trois au moins, et dont la superposition tend à produire des Accords Parfaits de III sons.* La P. ainsi spécifiée est absente de l'Art Antique. Elle naît au XIII[e] siècle environ et se développe assez lentement. Au XVI[e], elle tend à devenir harmonique, c'est-à-dire à s'organiser suivant les convenances de l'harmonie tonale moderne. P. rudimentaire [XI[e] siècle] à IV parties, se réduisant en réalité à II parties seulement, **171**. La P. au XIII[e] siècle ; ses vides et ses rudesses, **300** à **312**. La P. au XVI[e] siècle, apogée de l'art choral, applique consciemment les modèles de la Résonance, **357** à **360**. Le quatuor vocal ou instrumental est le modèle de toute polyphonie, **358**, (**361**).

PORTÉE. — *Système de lignes horizontales en nombre variable sur et entre lesquelles s'installent les notes.* Origines, **217** à **220**. La Portée Générale (**442**) et (**443**) et les portées partielles sont faites pour l'ensemble et le détail des voix, qui s'échelonnent, au nombre de 10 espèces, de la *basse* au *soprano aigu* (**443**).

POSÉ et LEVÉ. — Traduction des mots *thésis* et *arsis*. Les *posé* et *levé* du temps ne doivent pas être confondus avec les POSÉ et LEVÉ de la mesure antique. Cf. (**131**) et (**136**). *Posé* et *levé* du temps [= pied], **112**. POSÉ et LEVÉ de la mesure [= mètre], **114**. Conflit entre le *posé* et le POSÉ, **117**. Nature du POSÉ, **114**, **122**.

PRÉPARATION. — Le son qui forme dissonance, dans les accords de Septième Artificiels doit être *préparé*, c'est-à-dire *entendu à titre de consonance dans l'accord immédiatement antérieur*, **48**. Dans les accords de Neuvième Artificiels, il y a deux sons dissonants à préparer, **49**. Origines historiques de la P., **383**.

PROLATION. — *Division du temps* [lequel au Moyen Age est la Brève] *par* 3 [P. parfaite] *ou par* 2 [P. imparfaite], **324**.

PROSE. — Voy. SÉQUENCE.

PROSLAMBANOMÈNE. — *Note ajoutée* au grave du système des quatre tétracordes doriens, qui constituent le diagramme sonore des Grecs, **76**.

PSAUME. — *Poésie chantée de l'Ancienne Loi, devenue le prototype de presque tous les chants de l'Office*, **247**. Si l'on représente le psaume par p et l'antienne [= refrain] par a, on aura en abrégé : *Introït* $= a + p + a$; *Graduel* $= a + p + a$; *Verset alleluiatique* $= a + p + a$; *Offertoire* $= a$ [le

psaume est tombé] ; *Communion* = *a* [le psaume est tombé].

PYCNON. — *Région « serrée » contre la base du tétracorde,* grande d'au moins un demi-ton, mais ne devant pas atteindre cinq quarts de ton **85**, **88**. Voy. CATAPYCNOSE. Le Pycnon est mis en évidence par la notation (**103**) à (**111**).

PYTHAGORICIENS [Intervalles]. — *Réglés par le ministère de la quinte seule* (**75**) à (**77**), d'excellent usage dans l'art homophone antique et médiéval, **70**, **174**, **339**. Différence entre les I. P. et les I. naturels, **336**, **337**, **343**.

QUADRANGULAIRE [Notation]. — Voy. NOTATION MÉDIÉVALE.

QUADRUPLE. — Voy. MOTET.

QUANTITÉ. — *Durée relative des syllabes entre elles,* qui sont brèves ou longues. Voy. BRÈVE, LONGUE, **153**, **227**, **371**, **633**.

QUART DE TON. — Voy. DIÉSIS.

QUARTE. — *La troisième des Symphonies antiques*, **67** ; *une des trois Consonances Parfaites de l'Art Moderne*, **64**. Sa connexion avec la quinte et son rôle dans l'établissement de la justesse, **34**. Quarte juste, **34**. Quarte majeure, **32** ; ou augmentée, **35**. Il suffit d'une quarte augmentée, pour spécifier le ton, **37**. Fausse quarte, **36**. Tendance résolutive de la Q. augmentée, **35**. Traitée harmoniquement comme dissonance, au XVI[e] siècle, **382**.

QUARTE ET SIXTE. — *Deuxième renversement de l'Accord Parfait*, **53**. Pourquoi la Q. et S. précède si souvent, dans l'art classique, la cadence parfaite, **382** (note). Voy. CHIFFRAGE.

QUATUOR VOCAL. — Le *Quatuor vocal des voix mixtes*, c'est-à-dire *d'hommes et de femmes* [ou d'enfants] est le type du chœur complet. Avec quatre parties on peut, harmoniquement, tout dire, **363**, **365**, **454**, **575**. Entente admirable qu'eurent de son écriture les artistes de Renaissance, **358**. Le Q. V. est le prototype de toute association polyphone, et les chœurs instrumentaux dont se compose notre orchestre sont analogues au quatuor des voix, **575**.

QUINTE. — *La deuxième des Symphonies antiques*, **67** ; *une des trois Consonances Parfaites de l'Art Moderne*, **64**. Son rôle dans l'établissement de la justesse entraîne sa qualification de « juste », **34**. Rapport numérique de la quinte : 2/3, **67**. Quinte majeure, **32**. Quinte diminuée, **34**. Le ton est spécifié par une seule quinte diminuée, **37**. Fausse quinte, **36**. Tendance résolutive de la quinte diminuée, **34**. La Q. est, en musique, la mesure de tout, **621**.

QUINTE MODALE. — *Région caractéristique de l'échelle modale, installée sur la Fondamentale antique*, **80**, *et, dans l'Art Moderne, sur la Tonique*. Les Q. M. antiques sont les mêmes que les Q. M. médiévales (**122**) et (**122** *bis*), (**206**), parce que les fondamentales sont les mêmes dans l'Antiquité et au Moyen Age, **182**. Enoncé mélodique de la Q. M. au début des pièces chorales de la Renaissance : annonce de la fugue, au moyen du jalonnement mélodique des antiques échelles, **391**. La Q. M. est le support de la fugue moderne, **448**, **450**, **451**, **468**, **621**. Voy. QUINTE TONALE.

QUINTE TONALE. — En s'appuyant sur les définitions données de la Tonalité et du qualificatif « tonal », on peut appeler Q. T. *la quinte modale du Majeur Moderne*. Il arrive en effet que certaines œuvres du XVI[e] siècle présentent un compromis entre l'échelle modale et

l'échelle tonale de même base, et que l'auteur passe subrepticement de l'une à l'autre, **415** à **417**.

RÉ [**Mode de**]. — *Échelle modale de transition*, correspondant aux mélodies « étales » du moyen âge, qui ne s'orientent ni vers l'aigu ni vers le grave — *intermédiaire entre les modes de* MI *et d'*UT, **186**, **188**, **345** (note), **616**, **622**. Autonomie du mode de *Ré*, **188**. Formation mécanique du Mineur Moderne, au Moyen Age, par contamination du Mode de *Ré*, **290**, **347**, **348**, **616**. Survivance du Mode de *Ré* autonome au XVIe siècle, **353**.

RECHANT. — *Refrain, au XVIe siècle*, **372**.

RÉEXPOSITION. — Voy. EXPOSITION.

REFRAIN. — *Ritournelle vocale* plus ou moins longue, destinée à s'unir aux couplets d'une chanson et aussi à les séparer les uns des autres ; *ordinairement proférée en chœur*, pour faire contraste à l'exécution des couplets en solo. Refrain dans l'Art Antique, **160**; dans l'Art Médiéval, **271**, **272**, **319**; à la Renaissance, **372**, **393**, **400**.

RÉGLAGE DES SONS DE L'ÉCHELLE. — Les Pythagoriciens règlent les distances des sons par le seul ministère des Consonances Parfaites, **73**, et, essentiellement par la quinte, **79**. Mode de MI et Mode d'UT réglés par les Pythagoriciens, **79**. Mode d'UT réglé simultanément par les quintes et les tierces, **338** à **342**.

RÈGLE D'OR. — Applicable à l'exécution du chant grégorien, elle *interdit de respirer au moment où l'on passe, dans l'intérieur d'un mot, d'une syllabe à l'autre*, **242**.

RELACHÉES [**Harmonies**]. — *Échelles modales ayant leur Finale située non au grave du parcours mélodique, mais au centre de ce parcours, où à peu près;* dans l'Art Antique, **176**; — dans l'Art du moyen âge, **177**, **193**.

RENVERSEMENT. — R. des Intervalles (**35**). R. des Accords (**47**) et (**50**), **52**.

RÉPÉTITION. — Pour les Grecs la répétition mélodique et rythmique est un moyen expressif efficace. **158**.

RÉPONSE. — *Réitération du Sujet* [thème principal de la Fugue], *dans le ton de la Dominante*, **455**. **469**. Mutations de la R. (**536**) à (**538**).

RÉSOLUTION. — La résolution de toutes les dissonances, à l'exception de celles qui résultent d'une altération ascendante, se fait par la *descente du son dissonant sur le degré inférieur*, **48**. R. éludée, dans l'Art Contemporain, **550**, **596**.

RÉSONANCE. — Phénomène constant : *tout son* [fondamental] *entraîne la production de sons secondaires* [harmoniques], *échelonnés suivant un ordre invariable, et en nombre indéfini*, **22**. R. Supérieure, **21** à **29**. R. Inférieure, **23**, **74**, **345** (note). R. telle qu'elle semble avoir été perçue par les Anciens, **277**; — par les musiciens du Moyen Age II, **278** ; — par les Modernes, **422**. Etagement pratique des sons conformément aux données de la R., **357** à **359**, **553**, **583**, **629**. Correction des sons « faux » de la R., en particulier des harmoniques, 7*, 11*, 13*, qui sont inutilisables tels quels, **26** à **28**, **41**, **551**, **628**, **629**.

RESPONSORIA. — *Chants alternés de la liturgie chrétienne*, répartis entre deux chœurs ou entre solistes et chœurs. Le *Libera*, **249**.

RETARD. — *Substitution* [au moyen d'une prolongation ou préparation]

d'un son étranger à l'accord, à l'un de ses sons réels, **51**. Double R. (**45**). R. au XVIe siècle, **383**, **387**, **388**.

RONDO. — Dérivation du rondeau de nos vieux poètes, **272**, où certains vers refrains se répètent, à intervalles déterminés. *Le propre du Rondo musical est de présenter au moins* 3 *fois, dans le même ton, le même thème*, à travers la pièce. Des divertissements séparent ces réitérations. La construction du R. est donc « par répétition ». Quelquefois des Variations s'y greffent, **510**, **513**, **514**. Souvent la Sonate classique se termine par un Rondo, **513**.

RYTHME. — Son importance, sa prééminence dans l'Art Antique, **7**, **8**, **106**, **128**, **148**. Il est « le mâle », disaient les Grecs. Son rôle dans le drame est majeur, **153**, **165**, **633**. R. révélé en partie aux yeux par les figures de la danse, chez les Anciens, **131**, **152**. Action du langage verbal sur le Rythme, différente suivant que l'*accent* est *chanté* ou *appuyé*, **8**, **128**. C'est le R. verbal qui impose à toute la musique, même instrumentale, ses habitudes essentielles, **8**, **233**, **240**, **256**, **299**, **326**. Cette action de l'accent verbal cesse en France à la fin du Moyen Age, et pourquoi, **331**, **354**, **374**, **379**. Les plus anciens rythmes connus sont binaires, **630**.

RYTHMIQUE. — *Organisation des durées dans les trois arts musicaux*, **108**, **128**. Deux rythmiques chez les Anciens : la R. populaire, simpliste, orchestique, et la R. affinée, **110**, **630**, **634**.

SANCTUS. — *L'un des chants « communs » de la Messe, en trois parties*, **403**, **404**, **407** **408**, **410**. Voy. MESSE.

SCANSION. — *Énonciation rythmique des durées syllabiques dans les langues antiques*, abusivement appliquée à la langue française par certains musiciens-philologues du XVIe siècle **372**.

SECONDE. — *Intervalle dissonant, considéré comme le renversement de la Septième.* C'est donc le son grave qui doit, dans la résolution, descendre d'un degré, **44**. Diaphonie chez les Anciens (**67**), **63**.

SEMI-BRÈVE. — Voy. BRÈVE.

SENSIBLE. — *Septième degré de l'échelle-type dans l'Art Moderne.* Il subit l'attraction de la Tonique, vers laquelle il tend impérieusement, **47**, **79**. Règle essentielle à la résolution des dissonances de l'harmonie classique moderne : *lorsque la S. et la Sous-Dominante sont entendues simultanément, l'intervalle dissonant qui en résulte se résout par l'ascension de la S. à la tonique et la descente de la sous-dominante à la médiante* (**20**) et (**22**), **34**. Les S. descendantes de l'Art Antique, **93**. La S. ascendante de l'Art Moderne, dès le Moyen Age, **289**. Importance harmonique de la S., **341**. Difficulté de prendre parti, dans un grand nombre de cas, pour ou contre la S., **350**. Affaiblissement de la S. dans l'Art Contemporain, **596**.

SEPTIÈME. — L'intervalle de Septième fourni par la résonance. (**6**), (**11**), (**68**), (**69**), est extra-diatonique et faux, **27**, **422**, **627**, **628**. La S. dans l'Accord Général de V sons est corrigée par « analogie », **27**. Dans tout accord de IV sons la S., qui est dissonante, doit se résoudre en descendant d'un degré, **43**. Cette règle est atténuée ou même éludée dans l'Art Contemporain, **550**.

SEPTIÈME DIMINUÉE [Accord de]. — Abréviation pour : *Accord de Septième placé sur la note sensible du mode mineur.* Se chiffre par un 7 barré.

SEPTIÈME-DOMINANTE [Accord de]. — Abréviation pour : *Accord de Septième placé sur la dominante,* c'est-à-dire sur le Ve degré, **37, 46, 628**. On dit aussi [Accord de] Septième de Dominante. Voy. Chiffrage et Dominante.

SEPTIÈME-SENSIBLE [Accord de]. — Abréviation pour : *Accord de Septième placé sur la Sensible,* c'est-à-dire sur le VIIe degré, **37, 46, 628**. On dit aussi : [Accord de] Septième de Sensible.

SÉQUENCE. — Primitivement *vocalises exécutées en alternances chorales et servant de conclusion à certains versets alleluiatiques.* Plus tard on y ajouta des paroles et elles devinrent ainsi les *Proses.* Consultez sur cette transformation l'*Art Grégorien* de Gastoué [Alcan], p. 76, 182 et suiv. Plusieurs Séquences et Proses sont mentionnées ici, **268, 270**.

SEXTUOR VOCAL. — Voy. Voix Humaines.

SFORZATO. — Le *sforzato* vocal est à rejeter, **377, 443**.

SIXTE. — *Intervalle considéré comme le renversement de la tierce,* **44**. Diaphonie pour les Anciens (**67**), **63**. On nomme [Accord de] Sixte le premier renversement de l'Accord Parfait, **53**. Voy. Chiffrage.

SOL [Mode de]. — *Hypophrygisti des Anciens,* dite aussi *Iasti,* **100, 102**, prolongée dans les VIIe, VIIIe, IVe Modes ecclésiastiques médiévaux, **182, 183, 191, 193**. Survivance au XVIe siècle, **351, 402**.

SON FONDAMENTAL. — *Il correspond à la plus grande longueur de la corde vibrante ou du tuyau sonore,* etc., (**6**), **22**.

SONATE. — Dans son acception la plus récente, ce mot désigne un *ensemble musical composé de trois ou quatre pièces successives ayant entre elles des rapports « tonaux »* [tons voisins], et dont le morceau essentiel, caractéristique, est ordinairement le premier, un Allegro. Plan de cette pièce initiale, en mode majeur, **477** à **483**, (**548**) ; en mode mineur, **483** à **485**, **512** à **516**. Ce plan est, d'une manière générale, fait des trois parties suivantes : *Exposition Développement Central, Réexposition,* **477** à **483, 496**, (**563**). Tons des diverses pièces, **483**. Comparaison de la Sonate-Symphonie et de la Suite, **522**.

SONATE-SYMPHONIE. — *La Symphonie n'étant qu'une Sonate d'orchestre,* l'expression ci-dessus implique que la structure de ces deux ouvrages est la même, **476, 483, 489, 496**.

SONS HARMONIQUES. — *Satellites du son fondamental.* Ils sont en nombre illimité, **22, 66**. Les plus facilement perceptibles sont 1, [2], 3, [4], 5, et leur superposition fournit l'Accord Parfait Majeur de III sons. **23**. Extension de la perception des Harmoniques : *tout se passe comme si* les musiciens avaient enregistré de plus en plus nettement le phénomène de la Résonance : **277, 422**.

SOPRANO. — *Voix féminine aiguë s'étendant de ré$_{3}$* à sol$_{4}$ (**443**). Le Soprano [Sur]aigu monte au *si*$_{4}$ (**443**).

SOUS-DOMINANTE. — *Quatrième degré de l'échelle-type, dans l'Art Moderne.* Étiquette abréviative pour : *degré situé immédiatement au-dessous de la dominante,* **47**. Règle essentielle à la résolution des dissonances de l'harmonie classique moderne : *lorsque la S.-D. et la Sensible sont émises simultanément, l'intervalle dissonant qui en résulte se résout par l'ascension de la Sensible à la tonique et la descente de la S.-D. à la médiante*

(20) et (22), **34**. Modulation à la S.-D. fade pour les Modernes, nulle pour les Anciens, **78**, réservée souvent à la fin d'une pièce, dans Palestrina, Bach, **410**; à la fin d'une fugue, **451**; d'une pièce quelconque. **490** à **492**. Pourquoi elle est d'un maniement difficile et dangereux, **491**, **492**.

STRETTE. — *Resserrement des « entrées » les unes sur les autres.* Le prototype de toute Strette est le *stretto* de la fugue, **461**.

STROPHE ORCHESTIQUE. — *Une des trois parties de la triade stésichorienne* [Strophe, Antistrophe, Epode], **153** à **158**. La mélodie et le rythme en étaient composés avant les paroles, **154**. Ils se répétaient identiques dans l'Antistrophe où cependant les mots étaient nouveaux, **155**.

SUBSTITUT. — *Temps* [*Pied*] *d'un autre genre ou d'une autre forme que le temps normal de la mesure.* Celui-ci reste toujours pur et porte le Posé. Le S. affecte le Levé seul et déterminé, par voisinage et par contraste, le Posé, **127**.

SUITE. — *Série d'Airs à danser, en nombre variable* [de 4 à 10] *qui se succèdent dans le même ton*, **512**, et n'ont entre eux d'autres liens que cette uniformité d'armure. La S., née sans doute dès le xve siècle, fut en honneur au xviie, surtout au xviiie siècles, **506** à **512**. Elle est essentiellement instrumentale. Nos Contemporains écrivent des « Suites d'orchestre » qui sont souvent descriptives et n'ont plus rien de commun avec l'ancienne forme, que le nom.

SUJET. — Voy. Fugue.

SURAIGUES [**Tétracorde des**]. — *Il est situé au sommet du diagramme sonore*, au-dessus des Disjointes [qui sont les Aiguës du Système Immuable], **77**.

SUS-DOMINANTE. — *Sixième degré de l'échelle type, dans l'Art Moderne*. Etiquette abréviative pour : *degré situé immédiatement au-dessus de la Dominante*, **47**.

SUS-TONIQUE. — *Second degré de l'échelle-type, dans l'Art Moderne.* Étiquette abréviative pour : *degré situé immédiatement au-dessus de la tonique*, **47**.

SYMÉTRIE. — La symétrie suppose dans l'œuvre ou partie de l'œuvre à laquelle elle s'applique, une section centrale, de part et d'autre de laquelle [autrement dit : avant et après laquelle] s'installent les « pendants ». Ce centre est la « mésode », **161**. Presque toutes constructions symétriques sont mésodiques. — Scènes lyriques symétriques, dans le drame grec, **9**, (3), **13**, **159**, (190), **162**, (198). S. rigoureuse : exemple emprunté à Euripide, **159**, **162**; exemple de symétrie rythmique tiré d'un vaudeville, **500**. S. par groupes d'éléments, **162**, (198). La S. entraîne souvent l'abrègement du « retour » en pendant, après la mésode. Il y a là une sorte de nécessité dont l'application se retrouve à toutes les époques de l'art, **246**, **249**, **394**. S. dans les chants psalmiques de l'Office, **244** à **247**, **249**; — dans les Motets du xiiie siècle, **317**; — dans les chansons du xve siècle, à l'intérieur des couplets, **328**, **329**; — dans le plan des chansons chorales de la Renaissance, **394**, des Motets-Répons, **402**, et des Madrigaux de même époque; — dans la musique dite de chambre et les Symphonies classiques, **488**, **495**, (563), (577), (579), (580), (581), (582), (588), (593), (595), (597), (598), (599), (600), (601), (605), (606). Haydn est un des créateurs les plus actifs des formes modernes symétrisées, **521**. La S. à l'époque classique, **524**. S. [par à peu près [sans partie méso-

dique, **329**, (**403**), (**404**). La S. dans le détail, **637**.

SYMPHONIE. — *Sonate pour orchestre, composée de trois ou quatre pièces.* Voy. Sonate. Analyse de la Symphonie avec Chœurs, de Beethoven, **517** à **521**.

SYMPHONIES. — Ce sont, pour les Anciens, les Consonances Parfaites et, par ordre de qualité : l'Octave [1/2], la Quinte [2/3] et la Quarte [3/4], **167**. *Intervalles tels que le mélange de leurs deux sons se fasse d'une manière parfaite,* **63**. Intervalles directeurs, essentiels, **65**, **625**. Emploi des S. à l'exclusion de tout autre intervalle, dans certaines polyphonies médiévales, **170**, **171**. Employées comme conclusions, encore à la Renaissance, **360**, **389**, (**470**). Elles poursuivent leurs destinées jusqu'à nos jours dans le chœur *a cappella,* dont elles restent les supports, **385**. Fondements de la fugue moderne, **448**, **452**, **469**. Elles continuent à régler les instruments à cordes, de nos jours, **530**.

SYNCOPE. — *Chevauchement d'une durée quelconque sur les divisions essentielles de la mesure*, **77**.

SYSTÈME IMMUABLE. — C'est, dans le régime musical des Anciens, *le Système Parfait complété par le tétracorde des Conjointes*, **77**. Persistance du S. I. au Moyen Age, surtout dans la musique ecclésiastique, **203**.

SYSTÈME PARFAIT (Grand).— *Ensemble des quatre tétracordes* que les Grecs associaient invariablement et qui étaient, de l'aigu au grave, ceux *des Suraiguës, des Disjointes, des Moyennes et des Graves*, **77**.

TEMPÉRAMENT ÉGAL. — *Division de l'octave* [au clavier] *en XII demi-tons égaux*, **37**. Connu des Anciens, (**107**), mais dédaigné par eux.

TEMPO. — *Vitesse exacte de l'exécution*, **367**. Elle varie plus ou moins souvent, au gré du compositeur, et s'indique, dans les publications modernes, par des termes italiens. Les plus usités sont, par ordre de vitesse croissante : *Largo, Adagio, Andante, Andantino, Allegretto, Allegro Moderato, Allegro Vivace, Presto, Prestissimo.*

TEMPS. — *Division de la mesure, mise en évidence par la battue.* S'appelle « pied » ches les Anciens. Formation des T. dans l'Art Antique, par le groupement des unités, **111**. Ces groupes diffèrent non seulement par le nombre des unités, mais par leur arrangement. Temps-types principaux, (**130**). Battue des Temps dans l'Art Antique : *posé* et *levé*, **113**. Genres des Temps (**131**). Cas où les T. subissaient une décomposition de leur battue, **114**. Condensation et monnayage des divers T. **121**. Les Temps ou Pieds purs sont intenses et portent le Posé de la mesure antique, **127**. L'indication des T. dans une exécution collective de nos jours, est fournie par la battue, laquelle signale aux yeux des interprètes les divisions essentielles de la mesure, **568** à **571**.

TEMPS FORT. — *Temps initial de la mesure, d'après les solfèges modernes.* Absurdité les trois quarts du temps. Réalité dans toute la musique orchestique qui relève des pas marchés ou courus, **110**, **128**, **129**, **630**. L'Art Antique élude le T. F. partout où l'allure de la marche dansée ne l'appelle pas, **122**, **129**. Le T. F. dans la versification rythmique du Moyen Age, **239**, **241**, **631**. Essentiellement orchestique, le T. F. s'installe dans l'Art Moderne à l'époque où les danses envahissent tout, **435**, **634**.

TENOR. — *Soubassement des pièces polyphones des XIIe-XIIIe siècles,* généralement au grave des autres

voix ou parties, **301**. Base rythmique de la polyphonie, **303**. Etude spéciale du T., **306** à **312**.

TENOR [ou **TAILLE**]. — *Voix masculine la plus élevée*, de mi_2 à la_3 (**443**). Le fameux *ut* de poitrine est l'ut_4. Il est sans beauté.

TÉTRACORDE. — *Système coordonné de quatre sons conjoints*, dont les deux extrêmes sont à distance de quarte juste, et dont les intervalles séparateurs diffèrent, chez les Anciens, selon le Genre, **76**, **81**. (**95**). Les sons limitatifs des tétracordes appartiennent au Corps de l'Harmonie, **73**, **452**. Cinq T. sont répartis dans le Système Immuable, ceux des Moyennes, des Disjointes, des Conjointes, des Suraiguës, **77**. Ils sont conservés par le Moyen Age, **203**, qui plus tard leur substitue un régime de IV tétracordes disjoints : ceux des Excellentes, des Supérieures, des Finales et des Graves, **204**. Tétracorde oriental [néo-chromatique], (**94**), **350**, **424**, (**623**), **538**.

TÉTRAMÈTRE TROCHAIQUE. — *Vers antique fait de quatre mesures. Chaque mesure y est un ditrochée* [6/8]. Les temps purs, donc intenses, donc porteurs du POSÉ, y sont initiaux, **126**.

TIERCE. — *Intervalle consonant* [*Consonance Imparfaite*], *majeur ou mineur*, **32**. Tierce majeure [= 4/5], **67**. Tierce mineure [= 5/6], **67**. Diaphonie pour les Anciens (**67**), **63**. Érigée à la dignité de consonance par les musiciens du Moyen Age II, **277**, **278**. Importance des T. à partir du XVIe siècle, **335**; leur triomphe au XVIIe, **421**. Différence des T. mélodiques, pythagoriciennes, calibrées par les quintes, et des T. naturelles de la Résonance, les seules qui rendent possible les accords de III sons, **336**, **337**, **626**. Etagement des T. [principe de Rameau] fournissant mécaniquement les accords, **27**, **28**, **473**, **551**, **552**, **554**, **556**. Extension illimitée de cet étagement à l'Epoque Contemporaine, **556**, **597**.

TIERCE PICARDE. — *Tierce majeure employée pour conclure une pièce en mode mineur*, **353**, **355**, **362**.

TON [échelle]. — *Hauteur absolue d'une échelle, réglée par le diapason.* En ce sens, le mot *tonalité* est un barbarisme, **16** (note). Tons antiques, **93**. T. phrygien et T. hyperphrygien, **135** et **136**, employés dans l'hymne delphique (**171**). Remarquer que l'étiquette des tons n'a aucun rapport ici avec la nature du mode, qui est la Doristi II, **135**. Les T. s'échelonnent par quintes justes, **344**. Les **Tons Voisins** dans la Tonalité, **342**, **343**, **360**, **408**, **413**, **429**, (**508**), **469**, **476**, **479**, **488** à **492**, **501**, **503**. Ils marquent les limites modulantes de la fugue, **449**, (**520**). La fugue établit leurs préséances, **451**. Souvent éludés à l'Epoque Contemporaine, **590**.

TON [**intervalle**]. — *Seconde majeure* **31**. Le ton a deux expressions numériques principales. Mesuré par les Pythagoriciens, il vaut 8/9 ; par les physiciens modernes tantôt 8/9, tantôt 9/10 ; voy. ci-dessous. Le Ton Maxime [7/8] représente l'intervalle qui sépare le *fa** du *sol* dans la Résonance (**68**). Ton Majeur [8/9] et Ton Mineur [9/10], **340**, (**409**).

TONALITÉ. — *Ensemble des phénomènes mélodiques et harmoniques organisés autour de la tonique par les musiciens modernes*, **16**, **343**. Sens spécial et restreint du mot en cet ouvrage, **16**. Centre harmonique de la Tonalité, **339**, **341**. La T. a pour facteurs harmoniques essentiels les degrés I, IV, V de l'échelle type, **341**, **453**. Divers sens du mot Tonalité, **343**. Installation de la T. à la Renaissance, **339** à **345**. Tyrannie de la T. à l'Epoque Moderne, **423**, **428**. Elargissement de la T. dans

l'Art Contemporain, **540**. Ordre de parenté des toniques qui gravitent autour du ton central, (**631**) et (**682**). La parenté de tous les tons avec la tonique décroît au fur et à mesure que la distance des toniques diminue, **541**. Puissance occulte de la T. dans l'Art Contemporain, **594**, **596**. T. éludée dans certaines œuvres de nos jours, **595**.

TONIQUE. — *Premier degré de l'échelle-type*, dans l'Art Moderne, **47**, autrement dit *fondamentale du mode d'*UT, **341**. L'Art Antique n'a pas de T. fixe, et le mot Tonique ne peut convenir à la Fondamentale de ses modes, **80**.

TONS VOISINS. — Voy. Tons.

TOUCHEMENT. — Mot créé par Expert pour indiquer la *battue pratique à laquelle recouraient les exécutants du Chœur, à la Renaissance*, **376**. Le T. s'applique à la semi-brève, **376**, **379**.

TRAIT. — *Chant psalmique remplaçant le verset alleluiatique à certains jours de pénitence*, **248**. Trait du dimanche des Rameaux, de forme lyrique libre, **248**.

TRANSPOSITEURS [**Instruments**]. — Quels ils sont, **584**. Pourquoi ils sont, **585**. Comment on les écrit, **586**. Comment on les lit sur la partition d'orchestre, **587**. Transposition de transposition, dans le cas où un corniste par exemple, joue sur un instrument en *fa* des parties écrites pour des instruments construits en *ré*, en *mi*, etc., **588** (note).

TRIMÈTRE IAMBIQUE. — *Vers antique fait de trois mesures. Chaque mesure y est un diiambe* [6/8]. Les temps purs, donc intenses, donc porteurs du POSÉ, y occupent la seconde place, **126**.

TRIPLE. — Voy. Motet.

TRITON. — *Intervalle de trois tons entiers*, **36**. C'est la Quarte Augmentée, **35** — ou Q. Majeure, **32**. Il devint le « diable en musique », beaucoup plus redouté des puristes de la Renaissance qu'il n'avait été des Anciens, des musiciens médiévaux et qu'il n'est de nos jours, **535**.

TROCHÉE. — *Pied* [= *temps*] *fait de noire + croche, valant par conséquent 3 unités*, **112**, **113**. Trochée au moyen âge, **254**, **256**; à la Renaissance, **370**, **377**, **379**, **395**; dans l'Art Moderne, **441**, **444**.

UNISSON. — *Absence d'intervalle.* Deux sons à l'unisson absolu battent le même nombre de vibrations.

UT [**Mode d'**]. — *Le Majeur Moderne, le Majeur « absolu »*, **185**. Sa naissance tardive et les causes de ce retard, **183**. Orientation ascendante de cette échelle, qui correspond aux formes mélodiques dirigées vers l'aigu, **186**, **616**. Mode d'Ut obtenu par le réglage pythagoricien, **184**, 78, 626. Différence essentielle entre la Lydisti antique et le mode d'Ut, **187**. Formation mécanique du Mode d'Ut, au Moyen Age, sous l'influence de l'Accord Parfait Majeur de mieux en mieux perçu et de plus en plus goûté, **287**, **291**. Installation définitive à la Renaissance : le mode d'Ut y est l'expression même de la Tonalité, **339** à **345**. Tyrannie du Mode d'Ut à l'Époque Moderne ; le mode autocrate ; il n'y a plus qu'une échelle, **423**, **617**. Réaction contre Ut à l'Époque Contemporaine, **530**, **539**.

VARIATION. — *Transformation mélodique, harmonique ou rythmique d'un thème* — les trois modifications peuvent être simultanées — *et telle que ce thème reste toujours reconnaissable*. Certains Traits de la liturgie sont des prototypes de V. mélodique, **248**. Les *Ténors* du Moyen Age fournissent des exem-

ples très remarquables de V. mélodiques et rythmiques, **309**, **311**, **313**, **315**. Les Psaumes choraux de la Renaissance sont souvent écrits en V. sur un *cantus firmus*, **397**, **398**, **400**. V. à l'Époque Moderne classique, **500** à **506**. V. dans la IXe Symphonie, **519**, **520**. Bach est le maître qui excella dans la V., le mot étant pris dans son sens le plus large, **521**, **594**. La V., en grand honneur dans l'Art Contemporain, y a pris une singulière ampleur, quitte à dégénérer parfois en procédé, **594**, **610**, **636**.

VERS MESURÉS A L'ANTIQUE. — *Décalques par à peu près, des vers grecs ou latins en vers français artificiels.* Tentative des musiciens de la Renaissance, qui essayèrent, bien qu'ils connussent mal le mécanisme de la versification gréco-latine, de l'appliquer à la langue française et à la mélodie dont ils revêtaient les mots. Intérêt et utilité de cette tentative, **371**, **632**.

VERSET ALLELUIATIQUE. — *Chant psalmique faisant suite au graduel,* qu'il remplace quelquefois, et précédant immédiatement l'Evangile, **245**. Voy. Psaume.

VERSIFICATION RYTHMIQUE. — Étiquette servant à désigner la *facture technique de la poésie médiévale, où les accents d'intensité, répartis de 2 en 2 ou de 3 en 3 syllabes, forment l'ossature du vers,* **139**. Accents principaux et accents secondaires de cette versification, **139**, **251**, **253**.

VOIX HUMAINES. — Les voix essentielles, au nombre de quatre, forment le Quatuor Vocal : *Soprano, Contralto, Tenor* et *Basse*, **363**. Liste de toutes les variétés de voix (**443**). De l'aigu au grave on trouve :

Soprano Aigu *Soprano* *Mezzo Soprano* *Contralto* ou *Alto* *Haute Contre*	Femmes.
Tenor ou *Taille* *Basse Taille* *Baryton* *Basse* *Basse Profonde*	Hommes.

La voix la plus grave des femmes et la voix la plus aiguë des hommes ont même étendue [Haute Contre = Taille]. Le Sextuor Vocal comprend les deux voix extrêmes et la voix moyenne de chaque groupe, **364**.

N. B. — *Le lecteur désireux de serrer de plus près les notions du Mineur Antique et du Majeur Moderne, décrits ici d'après leurs caractères apparents, trouverait dans mon exposé de la Musique Grecque* [Encyclopédie de la Musique, I, Grèce, IV, (*Delagrave*)] *l'exposé des analogies et des dissemblances profondes qu'il importe d'établir entre les deux régimes.*

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

TOME I

ART ANTIQUE

Avertissement . . . . 3 à 18

Définition et limites des périodes historiques adoptées dans l'ouvrage. Acception du mot « Tonalité ». Eschyle et Wagner.

CHAPITRE I

L'HARMONIE SIMULTANÉE A L'ÉPOQUE CLASSIQUE. 19 à 60

I. La Résonance. . . . . 21 à 29

Résonance Supérieure. Résonance Inférieure. L'Accord par excellence est l'A. de III sons. Correction infligée à certains « harmoniques ». Formation des Accords par étagement des tierces. Extension progressive de cet étagement.

II. Les Intervalles et l'Échelle . . . . 30 à 40

Gamme ou Échelle-type. Nomenclature des Intervalles. Grandeurs comparées de chaque couple d'Intervalles. La Quinte et la Quarte. Résolution de la Quinte Diminuée et de la Quarte Augmentée : clef de l'harmonie dissonante classique. Intervalles chromatiques. Les quatre dimensions de tout intervalle. Résolution des Intervalles Augmentés et des Intervalles Diminués.

III. L'Accord Général et les Accords Dérivés. . . . . 41 à 50

Accords de III, IV et V sons. Accords consonants. Accords dissonants. Place des Accords sur l'Echelle musicale. Échelle-type. Nomenclature des degrés de l'Échelle. Accords Artificiels. Préparation et Résolution de la dissonance.

IV. Artifices de l'Harmonie . . . . 51 à 60

Retards. Altérations. Renversements. Chiffrage. Notes de Passage. Appoggiatures. Broderies. Anticipations. Échappées.

CHAPITRE II

ANTIQUITÉ . . . . 61 à 165

I. Les Intervalles et l'Échelle-type . . . . 63 à 74

Symphonies et Diaphonies. Classification historique des Intervalles. Monocorde de Pythagore. Expression numérique des principaux intervalles en longueur de cordes. Ce que les Anciens ont perçu de la Résonance. Construction progressive de leur Échelle-type. La « pente mélodique » vers le grave. Réglage des cordes d'une cithare. Le Corps de l'Harmonie.

II. L' « Harmonie » Hellénique . . . . 75 à 85

L'Harmonie, c'est le Mode. Nomenclature des sons. Les cinq Tétracordes associés : *Graves*, *Moyennes*, *Disjointes*, *Suraiguës*, *Conjointes*. Comparaison de l'Octave Dorienne et de notre octave-type. La Quinte et la Quarte. La Fondamentale. La Quinte Modale. Le Mode de mi [la Doristi], mode conducteur, essentiel. Les divers Genres de l'Harmonie : *Diatonique*, *Enharmonique*, *Chromatique*, *Néo-Chromatique*. Importance de l'Enharmonique. La Catapycnose.

III. La Notation . . . . 86 à 94

Notation dite Instrumentale. L'art « vulgaire ». L'art des professionnels. Ce que la notation grecque met en lumière. Les Tons.

IV. Les Harmonies Barbares . . . . 95 à 103

Elles s'opposent au Groupe Dorien national et forment le Groupe Phrygio-Lydien exotique. Définition de ces groupes. Annonce du Majeur et du Mineur modernes par la classification modale due à Aristote.

V. La Polyphonie Antique [a II parties]. . . . . 104 à 107

Elle se réduit à un jeu d'intervalles, à un contrepoint rudimentaire, à des accords privés de tierces. Synaulies hypothétiques par Gevaert.

VI. La Rythmique . . . . 108 à 133

La marche et la course engendrent la carrure et le « temps fort ». La Rythmique populaire et la Rythmique affinée. Éléments de la mesure antique. Les temps [= Pieds] et les mesures [= Mètres]. La Battue des temps [*posé* et *levé*] et des mesures [posé et levé]. Représentation des mesures. Principaux types et Genres des mesures. Mesures hétérogènes. Interprétation du Mètre antique. Comment la Rythmique affinée élude le « temps fort » et l'isochronisme. Les Temps-Substituts. La Métrique. La Coupe des mots. Comment les yeux venaient en aide à la perception du rythme. Définition du Mètre.

VII. Les Formes Musicales . . . . 134 à 165

Quelques monuments conservés : Hymne delphique à Apollon ; Chanson de Tralles. Signes rythmiques. Un Air lyrique. Le lyrisme « actif » d'Euripide. La Strophe Orchestique. La Triade de Stésichore. Plan rythmique et musical des Drames. Les Formes musicales antiques : Dissymétrie et Symétrie. L'Art Homophone.

CHAPITRE III

MOYEN AGE I [VIe-XIIe SIÈCLES]. . . . 167 à 273

I. Les Intervalles. . . . . 169 à 174

Croyance persistante aux Symphonies helléniques. Gui d'Arezzo. L'Organum. Dernières traces de l'Enharmonique, et abolition définitive de ce Genre, sitôt que l'harmonisation par Accords de III sons est tentée.

II. Les Échelles . . . . 175 à 189

Le Moyen Age hérite des Anciens les quatre Fondamentales la, sol, fa, mi. Transposition du mode de la en *ré*. Erreurs de la nomenclature modale ecclésiastique : Authentes et Plagaux. Confusion des Modes et des Tons. Nécessité de chercher et de reconnaître la vraie Fondamentale, sur laquelle on puisse installer la Quinte Modale. Echelles *relâchées* et échelles *intenses*. Classification exacte des modes médiévaux primitifs (fig. 213). Modes Nouveaux : ré et ut. Importance d'ut, rival et futur successeur de mi dans l'hégémonie des échelles. Le Mineur absolu [mi] et le Majeur absolu [ut], considérés et définis dans leurs caractères purement extérieurs.

III. Les Harmonies Antiques prolongées . . . . 190 à 200

Échelles normales en modes de la [= *Ré*], sol, fa, mi. Échelles *intenses* et *relâchées* en modes de sol et de fa. Caractère modal des Chants Liturgiques ; ils appartiennent à l'art homophone et ne peuvent ni ne doivent être harmonisés. Au Moyen Age ils n'ont jamais été « accompagnés ».

IV. La Notation. . . . . 201 à 225

Boèce. Saint Odon. L'Antiphonaire dit « de Montpellier ». Notation neumatique ; son origine probable dans les *accents mélodiques* des langues anciennes. Caractère de l'accent verbal mélodique. Neumes Simples. Neumes Liquescents. Neumes Composés. Naissance de la Portée. Combinaison des Neumes et de la Portée. Signes additionnels [sangalliens] aux Neumes.

V. La Rythmique et les Formes. . . . . 226 à 273

Les durées syllabiques [*quantité*] et l'Accent. Transformation de l'accent mélodique en accent dynamique. Le *Cursus*. La langue verbale et le Rythme. Au Moyen Age les syllabes deviennent égales en durée. Distinction nécessaire entre les chants prosaïques et les chants versifiés. Versification Rythmique. Importance de « Deux » et de « Trois ». Rythmes des chants prosaïques et formes musicales de ces chants. Chants d'origine psalmique, à la messe. Chants Responsoriaux. Rythme des chants versifiés. Méthode de Beck : les Modes Rythmiques ; l' « Interprétation Modale ». Le « temps fort » et l'isochronisme, méprisés par les Anciens, reparaissent. Les Chansons des Trouvères, les Hymnes Ecclésiastiques et l'Interprétation Modale. Les formes musicales dans les chants versifiés en langue latine et en langue vulgaire.

CHAPITRE IV

MOYEN AGE II [XIIIe, XIVe, XVe SIÈCLES] . 275 à 331

I. Les Intervalles . . . . 277 à 285

Extension de la Résonance perçue : les Tierces naturelles. Les Déchanteurs, pionniers du Contrepoint. Règles essentielles de la conduite mélodique des parties. Sens nouveau du mot « harmonie ».

II. Les Échelles : les Modes Nouveaux . . . . 286 à 293

Formation définitive et harmonique du Mode d'ut. Le Mode de ré, autonome, par analogie avec ut, s'affuble d'une sensible et perd son individualité. Le mode d'ut et le mode de ré annoncent dès maintenant le Majeur et le Mineur modernes. Caractères des modes nouveaux : la « pente mélodique » vers l'aigu.

III. La Notation et la Rythmique . . . . 294 à 299

La Ternarité. La notation Mensuraliste ou Proportionnelle. Les Modes Rythmiques dans la polyphonie naissante. « Perfection » et « Imperfection » . . . .

IV. La Polyphonie naissante [à III parties et au delà]. . . . . 300 à 312

Conduit. Motet. Rôle du *Tenor* dans la polyphonie, dont il est avant tout la base rythmique. Artifices du Contrepoint : Contrepoint Double, Imitations, Canon. Etude du *Tenor*.

V. Les Formes dans les Motets . . . . 313 à 321

Constructions par Succession, par Variation, par Symétrie [forme rare]. La Carrure. Le *Jeu de Robin et Marion*.

VI. Le Rythme dans l'*ARS NOVA* [xve siècle] . . . . 322 à 331

Revanche de « Deux » sur « Trois ». Le rythme et la séméiographie au xve siècle. Chansons du xve siècle : construction de leurs couplets. La notation losangée blanche.

TOME II

ART MODERNE

CHAPITRE V

RENAISSANCE [XVIe SIÈCLE] . . . . 333 à 417

I. Les Intervalles. Les Échelles . . . . 335 à 356

Triomphe des tierces. Comparaison des tierces pythagoriciennes et des tierces naturelles. L'Accord Parfait de III sons. Zarlino. Les Cadences. La Tonalité. La Tonique et la Sensible. Les degrés I-IV-V : les Notes Tonales modernes et le Corps de l'Harmonie antique. Le tyran ut [le Majeur Moderne] et son vassal, le Mineur. Incertitudes de l'échelle mineure. Les vieux modes survivants : la, sol, fa, mi ; — ré autonome. Mélange des Modes.

II. La Polyphonie . . . . 357 à 360

Échelonnement des voix et des parties conformément au dispositif général de la Résonance. Usage persistant des Symphonies antiques au commencement et à la fin des pièces musicales polyphones.

III. La Notation . . . . 361 à 369

La Portée Générale et les Voix. Les Clefs. Le Quatuor vocal. Le Sextuor vocal. La notation losangée blanche, fixée.

IV. La Rythmique . . . . 370 à 380

Toujours « Deux » et « Trois ». Tentative de rénovation rythmique par un retour au passé : « Vers Mesurés à l'Antique ». Déchéance du « temps fort ». La Battue : le « touchement », d'après Expert.

V. L'Harmonie et les Formes . . . . 381 à 417

Conduite mélodique, simultanéité des parties. Contrepoint vocal. Harmonie adventice. La Quinte Modale et les ébauches de la Fugue, aux xve-xvie siècles. Le plan des œuvres chorales. Grandes Variations. Le *Cantus firmus*. Formes symétriques. Motets. Madrigaux. Messes. Jeu des modulations : hésitations entre les Modes et la Tonalité. Purisme de Palestrina, qui rejette les âpretés du langage modal. Luttes dernières contre le Majeur Moderne envahisseur.

CHAPITRE VI

ÉPOQUE MODERNE [1600-1860] . . . . 419 à 526

I. Les Intervalles . . . . 421 à 424

Nouvelle extension de la Résonance perçue [et rectifiée]. L'Échelle unique, exclusive : UT MAJEUR.

II. L'HARMONIE ET LA TONALITÉ . . . . 425 à 430

L'harmonie en soi, dissociée de la mélodie. La polyphonie harmonique de J.-S. Bach. Appauvrissement du langage par élimination définitive des Modes. La Tonique, impérieuse, groupe autour d'elle les Tons Voisins. Schème essentiel de la Tonalité (fig. 508).

III. LA NOTATION. . . . . 431 à 432

La Portée Générale se réduit de XIII à XI lignes.

IV. LA RYTHMIQUE . . . . 433 à 447

La Danse, la Carrure et la Barre. Définition [absurde] de la mesure moderne. L'isochronisme, le « temps fort », la carrure, éludés par les Anciens, restaurés au Moyen Age, battus en brèche à la Renaissance, se réinstallent dans l'Art Moderne. Mesures dites Simples et Mesures Composées : encore « Deux et « Trois », maladroitement travestis.

V. LES FORMES . . . . 448 à 526

[*a*]. *La construction tonale dans la Fugue* . . . . 448 à 475

La Fugue, prototype des compositions tonales. Elle est fondée sur le Corps de l'Harmonie. Fugue en mode majeur. Les différentes phases de son développement. Ses modulations organiques. La Fugue est un hymne en l'honneur de la Tonalité. Fugue en mode mineur ; sa malformation et ses tares originelles. Le purisme de J.-S. Bach, ordonnateur de la Tonalité, suprême organisateur de la Fugue, champion de l'harmonie « adventice ». L'influence de Rameau, défenseur de l'harmonie individualisée. Polyphonistes et Monodistes.

[*b*]. *La Construction tonale dans la Sonate et la Symphonie* . 476 à 492

Le Dualisme thématique. Sonate dans le mode majeur. *Exposition : Développement central; Réexposition.* Colorations tonales appliquées à cette charpente. Sonate dans le mode mineur. Statistique et caractère du Majeur et du Mineur. Hiérarchie des Tons Voisins.

[*c*]. *Le plan des œuvres classiques* . . . . 493 à 526

Constructions par Succession, par Répétition, par Symétrie. Choral non varié. La Variation. La Suite. La Sonate. La Symphonie. Importance de la Symétrie à l'époque classique. Les formes lyriques libres. Les pendants par « paires ».

CHAPITRE VII

ÉPOQUE CONTEMPORAINE . . . . . 527 à 611

I. LES INTERVALLES. . . . . 529 à 536

Le Tempérament. L'Enharmonie au sens moderne. La gamme à six tons. Les Échelles Défectives.

II. LES ÉCHELLES. . . . . 537 à 549

Le tétracorde oriental. Emploi furtif de la Doristi. Extension — ce qui équivaut à abolition — de la Tonalité classique. Parenté

décroissante des divers tons avec celui de la Tonique ; moyen de la calculer. Modulations charpentières d'une Symphonie contemporaine. Fonctions tonales de l'Accord [Hugo Riemann]. Les modulations dans *Tristan.* La vieille Tonalité subsiste sous les apparences contraires.

III. L'Harmonie . . . . 550 à 559

Extension illimitée du procédé harmonique de Rameau [étagement des tierces]. Accords de V sons Artificiels. Accords [apparents] de VI et de VII sons. Prodigalité harmonique.

IV. La Rythmique . . . . 560 à 573

Tentatives faites pour échapper à « Deux » et à « Trois ». Difficultés créées par la barre de mesure. « Perfection » et « Imperfection » toujours régentes. Insuffisance de la classification moderne des mesures. Beethoven déjà ne croyait pas aux Mesures Composées. Simplification possible des fractions indicatrices de la mesure.

V. La Notation. L'Orchestre. . . . . 574 à 588

Complications de l'écriture résultant du développement de la famille instrumentale. Composition essentielle de l'orchestre. Quatre quatuors le constituent : *cordes, bois, cors, cuivres* (fig. 655). L'écriture orchestrale et la Résonance. Instruments transpositeurs. Pourquoi il y en a. Comment on les lit. Comment on les transpose.

VI. Les Formes . . . . 589 à 611

La Construction par Succession du lyrisme « actif ». La Symétrie n'est pas abandonnée. La Variation s'y glisse et la synthèse est tentée de la Répétition, de la Succession et de la Symétrie. Partisans d'Euripide. Les Symbolistes. Les Constructeurs néo-classiques. L'Accord de III sons reste le *substratum* harmonique. Adeptes du Contrepoint et fidèles de l'Harmonie : l'Accord « en soi ». Poème Symphonique. Grande Variation. Drame Lyrique [Cf. *Index*]. Perpétuité des « paires » et des « rappels » dans toutes les formes musicales.

CHAPITRE VIII

CONTINUITÉ DE LA LANGUE MUSICALE . . 613 à 638

I. Échelles . . . . 615 à 622

Elles oscillent entre celle de MI, descendante [Art Antique] et celle d'UT, ascendante [Art Moderne]. L'échelle de *ré*, « étale », fut l'intermédiaire. Ces trois échelles [ces trois Modes] correspondent aux changements successifs de la « pente mélodique ». Mode d'UT exclusif, unique, dans l'Art Moderne ; plus intolérant que n'avait été le mode de MI chez les Anciens. Symétrie par inversion des échelles de MI et d'UT. Les vieux Modes reparaissent et livrent assaut au tyran UT.

II. Notation . . . . 622 à 625

La notation alphabétique des Anciens, que la Portée relégua, n'est pas entièrement abolie.

III. Harmonie . . . . 625 à 629

Les degrés I-IV-V sont dans l'Art Antique [Corps de l'Harmonie] comme dans l'Art Moderne [Notes tonales] les repères et les fondements du langage, aussi bien dans l'art homophone que dans l'art polyphone.

IV. Rythmique . . . . 630 à 634

Ici la continuité est en défaut. La Rythmique des Grecs, infiniment riche, eut pour rythmes « premiers » des types faits de 2, 3, 4, 5, 6 et 8 unités. Depuis le Moyen Age, les éléments des rythmes se réduisent à « Deux » et à « Trois » : « Imperfection » et « Perfection ».

V. Formes musicales . . . . 635 à 638

Mais nous vivons encore des Formes inventées par les Anciens : Répétition, Succession, Symétrie. La Variation, créée au Moyen Age, est issue de la Répétition et de la Succession.

TABLE GÉNERALE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENT . . . . 3 à 18

TOME I

ART ANTIQUE

CHAPITRE I. L'Harmonie simultanée à l'Époque classique. . 19 à 60
CHAPITRE II. Antiquité. . . . . 61 à 165
CHAPITRE III. Moyen âge I [VIe-XIIe siècles] . . . . 167 à 273
CHAPITRE IV. Moyen âge II [XIIIe, XIVe, XVe siècles] . . . . . 275 à 331

TOME II

ART MODERNE

CHAPITRE V. Renaissance [XVIe siècle]. . . . . 333 à 417
CHAPITRE VI. Époque Moderne [1600-1860] . . . . 419 à 526
CHAPITRE VII. Époque Contemporaine . . . . 527 à 638
CHAPITRE VIII. Continuité de la Langue Musicale. . . . . . . 613 à 638

INDEX descriptif des termes techniques essentiels . . . . 639 à 669
TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES. . . . . 671 à 678

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCCr

